Secolul 20

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

RESPONSABIL DE NUMĂR
ROGER CÂMPEANU

COPERTA:
«ELECTRA» în spectacolul lui Andrei Şerban în Franţa (La Rochelle)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Secolul 20

REVISTĂ DE SINTEZĂ

editată de Uniunea Scriitorilor din România

LITERATURĂ UNIVERSALĂ — ARTE — DIALOGUL CULTURILOR

Redacția:

DAN HĂULICĂ redactor șef, **ȘTEFAN AUG. DOINAȘ** redactor șef adjunct, **ROGER CÂMPEANU** secretar general de redacție, **ALEXANDRU BACIU, GEO ȘERBAN, ALINA LEDEANU, IOANA IERONIM, MARIA DINESCU, ALINA CAMBIR, ALEXANDRU AL. ȘAHIGHIAN, ILIEȘ CÂMPEANU**

337-338-339

SUMAR

FRAGMENTARIUM

MIHAI EMINESCU

Texte filozofice, cu o prezentare — *Herbul eternității: cercul* — de M. Ciurdariu • 5

PERIOADA MODERNĂ A POEZIEI AMERICANE

DANIEL AARON: *Legea numerelor... mici*, în românește, cu o prezentare, de Ioana Ieronim • 23

POETRY

DAN GRIGORESCU: *Conștiința poetică anglo-saxonă* • 26
HILDA DOOLITTLE, WILLIAM CARLOS WILLIAMS, CARL SANDBURG, VACHEL LINDSAY, WALLACE STEVENS, T.S. ELIOT, HART CRANE, RICHARD EBERHART, ALLEN TATE, ELISABETH BISHOP, e.e. cummings, RANDALL JARELL, GERTRUDE STEIN, KARL SHAPIRO, ALAN DUGAN, KENNETH KOCH, JOHN

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

BERRYMAN, JAMES DICKEY, THEODORE ROETHKE, EZRA POUND, W.S. MERWIN, ROBERT LOWELL, DENISE LEVERTOV, GARY SNYDER, CHARLES WRIGHT, LOUISE GLUCK, ERICA JONG, GEOFFREY HARTMAN, GLOVER DAVIS, EDMUND WILSON, HOWARD NEMEROV, KATHLEEN SPIVACK, ROGER SHATTUCK, DAVID WAGONER, JAMES WRIGHT, A.R. AMMONS, STEPHAN DUNN, JOHN ASHBERY, MAY SARTON, LISEL MUELLER. Antologie lirică, în româneşte de Dan Grigorescu • 34
Revista « POETRY » despre poezia americană. Selecţie şi traducere de Dan Grigorescu • 67

PREMIUL NOBEL PENTRU LITERATURĂ

1990

OCTAVIO PAZ

ŞTEFAN AUG.DOINAŞ: *Eu şi lume la Octavio Paz* • 82
OCTAVIO PAZ: *Două corpuri, Viaţă întrevăzută, Seminţe pentru un imn, Piatră natală, Pietre risipite, Piatră de soare, Fîntînă, Spre Poem*, versuri, în româneşte de Ştefan Aug. Doinaş • 85
OCTAVIO PAZ: *Gînduri; Maimuţoiul Grămătic*, în româneşte de Alina Cambir • 90
VICTOR IVANOVICI: *Ce este « Maimuţoiul Grămătic »?*, în româneşte de Alina Cambir • 105
ALINA CAMBIR: *Mişcarea stării pe loc* • 116

1991

NADINE GORDIMER

RODICA ŞTEFAN: *O eroină a timpului nostru* • 125
NADINE GORDIMER: *Zi liberă pentru o scrisoare de amor*, în româneşte de Rodica Ştefan • 127

PAGINI DIN EXIL

VINTILĂ HORIA

VINTILĂ HORIA: *Jurnal torinez* • 139

ŞTEFAN MUNTEANU

GEO ŞERBAN: *Exilul ca recuperare* • 154
Micro-antologie « MICRON »: Ştefan Munteanu, Horia Stamatu, Teodor Scarlat, Alexandru Lungu, Mira Simian, Ştefan Baciu • 157
DUMITRU UDRESCU: *Voroneţul lui Ştefan* • 160

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

LITERATURA UNIVERSULUI CONCENTRAȚIONAR

VARLAM ȘALAMOV

În Extremul Nord

Procuratorul Iudeii; *Un artist al lopeţii*; *La spital*; *Leşinul*; *Mai*; *Cum a început* (schiţe); *Despre proză* (eseu), în româneşte, cu o prezentare, de Ioanichie Olteanu • 163

VITALITATEA LIVRESCULUI

BARBU CIOCULESCU: *În biblioteca lui Şerban Cioculescu* • 194

ARTA REGIZORULUI

PETER BROOK

ANDREI ŞERBAN: *Înainte şi după Peter Brook* • 210
ALEXANDRU AL. ŞAHIGHIAN: *O dimineaţă la Naţional cu Peter Brook* • 211
IOAN BOGDAN LEFTER: *Artistul Extraordinar* • 214
ALEX. LEO ŞERBAN: *Brook, cineastul* 215 •

ANDREI ŞERBAN

PETER BROOK: *Un căutător are propriul său drum* • 220
ANDREI ŞERBAN: *« Pentru mine,* **Trilogia antică** *înseamnă un fel de educare extrem de subtilă a sufletului »*, convorbire realizată de Alina Ledeanu • 220
ANA MARIA NARTI: *Renaşterea trilogiei* • 227
ZOE PETRE: *Catharsis*
ALINA CAMBIR: *Alchimia verbului*
LUDMILA PATLANJOGLU: *O întrebare vitală: ce este teatrul?* • 230
CĂTĂLINA BUZOIANU: *Spectacole-portret* • 232
LUCU ANDREESCU: *Însemnări de scenograf* • 234
ADRIANA POPESCU: *« Instituţia » Andrei Şerban* • 235

LA CONFLUENŢA DRUMURILOR EUROPENE

EUGÈNE VAN ITTERBEEK: *L'Europe des poètes* (eseu); *Poem pentru Şerban, Poem pentru Horea Gane, Poem pentru poetul fără nume, Al patrulea poem pentru Noilwe, Poem pentru idolii de la Gheldeşti, poem pentru sufletul Voroneţului*, versuri în româneşte de Liliana Ursu • 237

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ÎNTÎLNIRILE INTERNAȚIONALE ALE TRADUCĂTORILOR DE LITERATURĂ

ARLES

ALINA LEDEANU: *Arles, orașul francez al traducerii* ● 244
ANTOINE VITEZ: *O artă a variantei* ● 245
HENRI MESCHONNIC: *Traducerea ca formă de literatură* ● 248
CLAUDE ESTEBAN: *«Baricadele misterioase»* ● 250
ROGER MUNIER: *Fidelitatea scriiturii secunde* ● 253
CHRISTINE LE BOEUF: *Bucuria de a interpreta* ● 255
ALAIN DESVERGNES: *Artă și traducere* ● 258
IRINA MAVRODIN: *Mitul Arles* ● 259
CLAUDE DE FRAYSSINET: *T. în ținutul Arles* ● 260

«SECOLUL 20» LA GRENOBLE

Festivalul european de teatru

CĂTĂLINA BUZOIANU: *Identități de matrice comună* ● 263
GEO ȘERBAN: *Thalia solidarizează Europa* ● 271

CARNET

IOANA IERONIM: *Piața comună a spiritului* ● 279

Mulțumim secretariatului literar al Teatrului Național pentru amabilitatea de a ne fi pus la dispoziție iconografia la spectacolele cu T r a g e d i a a n t i c ă.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

FRAGMENTARIUM

MIHAI EMINESCU

« Herbul eternității: cercul »

"*Durchgängig und überall ist das echte Symbol der Natur der Kreis, weil er das Schema der Wiederkehr ist*".

SCHOPENHAUER

Reproducem, sub genericul de mai sus, o suită de texte cu caracter filosofic din caietele manuscrise ale lui Eminescu, documente ce vor figura în OPERE, volumul XV, FRAGMENTARIUM — în curs de definitivare — al monumentalei ediții integrale. Scopul acestei selecții este de a oferi viitorilor cititori ai volumului un unghi de lectură mai fructuos care să faciliteze sesizarea și comprehensiunea unor *idei-nucleu*, a unor « *teme* » *centrale* în ceea ce s-a numit « gîndirea filosofică » a lui Eminescu, așa cum ea va fi documentar atestată în volumul XV.

Dacă poetul ar fi trăit 78 de ani, cît își hărăzise singur printr-un calcul prognostic (în iunie 1883, în Ms. 2255, fila 344 r: « *78 de ani viața mea întreagă, atîta am să trăiesc* », — a murit exact la jumătatea lor !), probabil că în caiete aceste idei-nucleu ar fi dobîndit o consistență și o articulare mai sistematică, sub forma vreunei « încercări de metafizică », precum ne lasă să întrevedem cîteva notații din manuscrise.

Una dintre aceste idei centrale pe care o întîlnim în toate documentele gîndirii eminesciene — fie ele literar-poetice sau de intenție teoretică propriu-zisă, — pare să fie de fapt o reprezentare concretă, o imagine dintre cele mai familiare: *cercul*. Ca « semnificant » sau ca imagine-motiv, « cercul » dobîndește în semiologia eminesciană valențe și funcții multiple: conceptuale, simbolice, metaforice. Cercul propriu-zis, imagine avînd rază determinată, finită — ca reprezentare simbol a proceselor ciclice din natură; cercul cu rază infinită — ca simbol și metaforă « revelatorie » pentru transcendență și absolut, pentru totalitate, eternitate și

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

întreg. Acest ÎNTREG este însă un X, un obiect inteligibil la care cunoaşterea umană are acces numai rareori, în chip «*vizionar*», metafizic, deoarece pentru oameni «*Lumea în sine e un problem înlăuntrul căruia se rătăceşte cîte-o rază slabă, cîte o fulgeratură pe care cugetătorul adînc o-ncremeneşte pe hîrtie*». De la teoria maestrului Ruben din nuvela *Sărmanul Dionis* (care dezvăluie călugărului Dan că timpul ca întreg, «*vremea la un loc*» este «*asemenea unui izvor a[le] cărui ape se întorc toate în el însuşi, ori asemenea roţii ce deodată cuprinde toate spiţele, ce se întorc veşnic*»), la viziunea marelui «*cerc roşu*» Islac din *Avatarii faraonului Tlà* («Jos minerale, în care plantele îşi duceau rădăcinile, animalele îşi duceau rădăcinile în plante, omul în animale, mineralele în om» etc.), sau la notiţa izolată de curs, în germană, din anii berlinezi, relativă la «cerc» (Ms. 2287, 40 r : «*STOFFWECHSEL*: *Goethe — Priestley — Dumas — Perpetuum mobile. Organismus = Durchgangspunct der Materie. Circulus. Verwandeltes Sonnenlicht. Boerhave—Penelope*») şi pînă la ideogramele «matematice» febrile din prezilele îmbolnăvirii (1883) în care, abrupt, sînt aruncate pe hîrtie «ecuaţii», «cumpene», scheme şi formule privind «raporturile dintre patrat şi cerc», «dintre finit şi infinit», «cuadratura cercului» etc. — în toate regăsim firul unei comparaţii şi al unei imagini cu ajutorul cărora ne devine tangibil un gînd abstract: Întregul, Unul, unitatea supremă (a multiplului, diversului, opuşilor), deplinătatea şi perfecţiunea sînt asemenea unui cerc: «*Cercul întreg trebuie luat, rezultanta cercului întreg e realitatea absolută, atotştiinţa, atotputinţa*» (*Ms.* 2267, 15 *r*); «*Herbul eternităţii: cercul*» (2255, 354 *v*).

Dar imaginea cercului devine un echivalent simbolic nu doar pentru *concept* ca atare, ci şi pentru *reprezentare* ca facultate cognitivă, cum reiese din această comparaţie «de o stranie expresivitate» (pentru C. Noica) a totalităţii «fiinţei lumii» ca temă a filosofiei: «*Reprezentaţia e un ghem absolut unul şi dat simultan. Răsfirarea acestui ghem simultan e timpul şi — experienţa. Sau şi un fuior, din care toarcem firul timpului, văzînd numai astfel ce conţine. Din nefericire atît torsul cît şi fuiorul ţin într-una. Cine poate privi fuiorul abstrăgînd de la tors, are predispoziţie filosofică*» (2258, 114 *r*.).

Pretutindeni în «conceptualizările» cognitive eminesciene vom întîlni «tropii» caracteristici, foarte expresivi ai unei «naţiuni agricole» («rîu», «grăunte», «făină», «moară», «ghem», «cumpănă», «vîrtelniţă» etc.).

Fragmentele în limba germană (cugetări proprii ori numai asimilate) cu care deschidem culegerea aparţin, în majoritate, perioadei berlineze (1873—1874)şi sînt menite să ateste la Eminescu prezenţa acelei *cenzuri critice*, de sorginte şi factură kantiană sau schopenhaueriană, care interzice cugetătorului metafizic «*a-şi suge degetul cel mic şi a răsufla sisteme metafizice, precum le poate întocmi orice ciubotar*» (căci «*nimeni nu este îndreptăţit a judeca de la legile cugetării sale la legile care domnesc universul*»). Aceeaşi cenzură critică ne poate explica însă, pe de altă parte, de ce în propriile sale — abia schiţate — «*Încercări de metafizică idealistă a raporturilor constante în mişcarea eternă*», din preajma crizei spirituale (1882—1883), Eminescu face apel la mijloacele demonstrative omologate de ştiinţa vremii — pentru «adevărurile καθ᾽ἐξοχὴν» (matematice şi mecanice) şi totodată la mijloacele figurative si intuitive proprii artei (analogie, metaforă, simbol) — pentru «adevărurile fenomenologice», «de perspectivă», impregnate de subiectivitatea umană. Fără a ignora exigenţele specifice spiritului ştiinţific modern sau riscurile abuzului de tropi ca instrumente în gîndire, *gînditorul* Eminescu nu ezită să-şi alăture atît ştiinţa cît şi poezia în tentativa sa pasionată de a dezlega «problemul lumii în sine», de a-i revela «misterul central», marele X al ecuaţiei cosmice. Un precursor timpuriu, *in nuce*, al lui Lucian Blaga.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Cu privire la textele germane facem precizarea că în transcrierea lor am păstrat forma existentă în manuscrise, nemodernizată, pentru a înlesni cercetătorului diversele deducţii de interes ştiinţific: cronologie, paternitate, sursă eventuală, dispoziţie psihică etc. Atragem atenţia de asemenea asupra cîtorva semne editoriale: *o singură steluţă* * marchează lecţiunea incertă; *trei steluţe* *** marchează un cuvînt nedescifrat; *parentezele drepte* [ ] intervenţia critică a editorului în text (completări, precizări, omiteri etc.); cifrele de sub fiecare titlu indică numărul caietului manuscris de la Biblioteca Academiei Române şi fila [recto, verso].

M. CIURDARIU

TEXTE DIN « FRAGMENTARIUM » FILOSOFIC

[WISSENSCHAFTLICHES DENKEN UND PHILOSOPHIE]

Ms. 2258, 189 r

*Wohl die meisten Menschen stellen sich das wissenschaftliche Denken und die Philosophie unter dem sehr philisterhaften Bilde einer Schlusskette oder eines Complexes von solchen vor, das Grundgerüste jedoch aus obersten abstracten Begriffen, die das Materialle zur Deduction * hergeben. Fertiger Begriff und Schluss ist alles. Nun freilich sind Begriffe dem wissenschaftlichen Denken wesentlich, ja dieses wäre ohne überhaupt nicht möglich, aber dennoch sind sie nichts mehr als mnemonische Zeichen und ihre Definition das Materiale zur Recognition ihrer Identität, sie sind Magazinstücke, Monogramme sozusagen eines Inhaltes, welche aus etwas anderem bei weitem ursprünglicherem bestehen, nämlich aus unmittelbarer Anschauung, Vorstellung und Urtheil. Der Inhalt jedoch und die Richtigkeit desselben hängt von der ursprünglichen Befähigung einer Objectivität des anschauenden Subiects ab.*

[GÎNDIREA ŞTIINŢIFICĂ ŞI FILOSOFIA]

2258, 189 r

Majoritatea oamenilor îşi reprezintă, ce-i drept, gîndirea ştiinţifică şi filosofia sub forma foarte filistină a unei înlănţuiri sau a unui complex de raţionamente, cu schelăria de bază însă din concepte de maximă abstracţiune care procură materialul pentru deducţie. Totul este concept încheiat şi raţionament. Acum, fireşte, conceptele sînt esenţiale pentru gîndirea ştiinţifică, ba în absenţa lor aceasta nici n-ar fi cu putinţă; totuşi ele nu sînt nimic altceva decît semne mnemonice, iar definiţia lor — materialul pentru recunoaşterea identităţii lor; sînt mostre dintr-un magazin, un fel de monograme ale unui conţinut ce constă din altceva cu mult mai originar, anume din intuiţie directă, reprezentare şi judecată. Conţinutul, ca şi justeţea acestuia, depinde însă de capacitatea originară a subiectului percepător de a fi obiectiv.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

[« JEDE WELTANSCHAUUNG »]

Ms. 2257, 172 r

Fusst doch jede Weltanschauung auf metaphisischem Gebiete, welches hinter unserem Vorstellungsapparate liegt. Die systematische Einheit unserer Vorstellungen soll nun eine Welteinheit decken die ausser dem Vorstellungsgebiete liegt — das ist ja eben eine Voraussetzung die nicht weiter bewiesen werden kann und danach gründet sich aller Streit auf religiösem wie auf phil[osophischem] Gebiete gerade auf die Ungleichartigkeit von Voraussetzungen metaphisischer Natur. Nun ist aber jede Weltanschauung logisch unfehlbar, ob sie aber an und für sich die einzig richtige ist, ist ein leerer Wortstreit. Eine jede darf für sich diesen Titel in Anspruch nehmen mit demselben Rechte und Unrechte weil hier die Instanz des Rechtes fehlt, unser Gehirn aber absolut nicht über das Gebiet seiner Vorstellungen hinaus kann, und solche Voraussetzungen gerade dort liegen, wo es nicht mehr reicht.

[« ORICE CONCEPŢIE DESPRE LUME »]

2257, 172 r

La urma urmelor, orice concepţie despre lume se sprijină pe domeniul metafizicului care se află în spatele aparatului reprezentărilor noastre. Unitatea sistematică a reprezentărilor noastre cată să aibă drept corespondent o unitate a lumii situată în afara domeniului reprezentărilor; aceasta [însă] nu-i decît o presupoziţie care nu mai poate fi dovedită; de unde apoi toate acele dispute pe tărîm religios şi filosofic, izvorîte tocmai din caracterul diferit al presupoziţiilor de ordin metafizic. Cum însă orice concepţie despre lume e *logic* infailibilă [= formal îndreptăţită,] chestiunea dacă în fondul ei e şi singura justă rămîne o ceartă zadarnică de cuvinte. Fiecare concepţie despre lume îşi poate aroga, pe drept, sau pe nedrept, deopotrivă, o atare calitate, deoarece aici lipseşte instanţa de drept, căci creierul nostru nu poate trece categoric dincolo de reprezentările lui, iar presupoziţiile de acest gen se află tocmai acolo unde el nu mai poate ajunge.

[EINE WELT OHNE SUBJECT?]

2287, 61 rv

An ein Sein ist gar nicht zu denken ohne die Bedingung alles Seins, ohne das Denken selbst, mithin ohne den Träger des Denkens, ohne das Subject. Man stelle sich eine Welt ohne Subject vor, abgesehen davon, dass man, um eine Welt ohne Subject vorzustellen [1]*, wieder ein vorstellendes * Subject sein muss, was könnte d[enn] ein Stein von einem Sein wissen, wie könnte dieses apriori, das Sein überhaupt, ein apriori sein, ohne die Bedingung des apriori, ohne den Intellect? Wie kann man von einem Sein reden, ohne davon zu reden d.h. ohne es vorzustellen . . . ja selbst wenn es existirt trotz der Vorstellung, aber die Existenz selbst ist ja Vorstellung, oder wenigstens würden wir nicht vorstellend sein. Es würde* [2] *kein Bewusstsein von unserem Sein haben, aber wir stellen uns eben gegenwärtig* [3] *vor, dass wir kein Bewusstsein davon hätten, mithin selbst das Vorstellen von dem Nichtvorstellenkönnen unseres unbewussten Zustandes*

---

[1] *zu* din *vorzustellen* supraintercalat; [2] după *nicht* şters; [3] supraintercalat;

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ist noch immer unser Vorstellen. Ja die ganze Welt ist so eng mit der Welt des Subjects verwachsen, ist ja so sehr eins und dasselbe, dass der Macrocosmos verschwindet und zu nichts wird, wenn der Microcosmos hinweggedacht wird. Man wird sagen, Nichts sei auch eine Vorstellung: das ist es aber jedenfalls[1] *// nicht, denn Nichts ist eben Nichts mithin auch kein Vorstellung. Nichts ist das*[2] *eigentliche Wort* für Ding an sich. Nichts ist eben Nichts.*

[O LUME FĂRĂ SUBIECT?]

2287, 61 rv

Nu poţi gîndi deloc o fiinţă oarecare fără [a ţine seama de] condiţia oricărui a fi, fără gîndirea însăşi, prin urmare fără purtătorul gîndirii, fără subiect. Să ne reprezentăm o lume fără subiect — să facem abstracţie de faptul că pentru a ne putea reprezenta o lume fără subiect trebuie să fim tot un subiect capabil de reprezentări, căci o piatră ce-ar putea şti oare despre fiinţă; cum ar putea acest apriori, fiinţa în genere, să fie un apriori fără condiţia aprioricului, fără intelect? Cum să vorbeşti despre o fiinţă oarecare fără a vorbi despre ea, adică fără a ne-o reprezenta? . . . Şi chiar admiţînd că ea ar exista în pofida reprezentării, existenţa e însă tot reprezentare, sau cel puţin noi n-am fi capabili de reprezentări. Ea n-ar avea nici o conştiinţă de fiinţa noastră, numai că aceasta ne-o reprezentăm *noi* acum, în clipa de faţă, că n-am avea nici o conştiinţă, prin urmare însăşi reprezentarea despre starea noastră inconştientă ca lipsită de posibilitatea reprezentării este şi ea tot reprezentarea *noastră*. În definitiv întreaga lume e atît de strîns concrescută cu lumea subiectului, e într-aşa măsură unul şi-acelaşi lucru, încît dacă se face abstracţie de microcosmos, macrocosmosul dispare şi devine nimic. Se va spune că nimicul este şi el o reprezentare: acesta însă nu e deloc cazul, // căci nimicul nu e decît nimic deci nu este o reprezentare. Nimicul este termenul* propriu pentru lucrul în sine. Nimicul este pur şi simplu nimic.

[DIE BEWEGUNG — OBJECTIV, DAS MASS — SUBJECTIV]

2257, 170 r

Die Zahl ist objektiv gegeben, sagt ihr. Dreht sich die Erde 367 mal um ihre Axe in einem Jahr? Wieso in einem Jahr? Was heisst ein Jahr? Wann fängt ein Jahr an und wann endet es? Ist es nicht eine ewige Bewegung um die Sonne, und als ewige und einheitliche untheilbar? Wer hat Marksteine in diese Bewegung gesetzt und sie gemessen? Wer hat das[1] *erste Jahr gezählt? Der Mensch. Die Bewegung ist objektiv. Das Mass aber subjektiv. Noch* die* sich succedierende Erschwingungen*. Dieses Nach[ein]-ander* der Erschwingungen* hat der Mensch Zeit genannt.*

[«MIŞCAREA — OBIECTIVĂ, MĂSURA — SUBIECTIVĂ»]

2257, 170 r

Numărul este dat obiectiv, spuneţi dumneavoastră. Nu se roteşte pămîntul de 367 de ori în jurul axei sale într-*un* an? Cum adică într-un an? Ce înseamnă un an? Cînd începe un an şi cînd se sfîrşeşte? Nu este o mişcare veşnică în jurul soarelui şi, ca mişcare veşnică şi unitară, — indivizibilă? Cine a marcat cu pietre de

---

[1] *după* keine *şters;* [2] *după* Wort *şters;* [3] *urmează* das *şters.*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

hotar această mişcare şi cine a măsurat-o? Cine a numărat primul an? Omul. Mişcarea este obiectivă. Măsura însă subiectivă. Apoi * pendulările* care se succed. Această succesiune de pendulări omul a numit-o timp.

[DIE PHILOSOPHIE — VISIONÄRE RELATIVITÄT]

2285, 183 v

[. . .] *Eigentlich ist die Philosophie nichts Absolutes. Der Mensch schneidet sie sich eben zu und passt sie seinen Verhältnissen an. Es ist die Stimme der Seele, die in den ärgsten Verhältnissen unseres Lebens uns zu trösten weiss, sei es sogar durch Sophismen, an die unser Verstand selbst nicht glaubt. Es ist das Leben das uns glauben machen will, dass es doch einen Wert hat, wenn es auch keinen hätte. Es gibt eine Philosophie der Liebe, eine der Armuth, eine der Verzweiflung — und dazu hat noch jeder Mensch seine eigene charakteristische. Relativität — visionäre Relativität — das ist alles ! — E.*

Die Kenntniss des Prozesses, wie Gedanken sich bilden, ist auch der Schlüssel der Erkenntniss, wie die schrecklichen Verirrungen entstanden sind, die man Zeitgeist nennt, wie eine Verwirrung die andere zu entwirren suchte und sich selbst weiter verwirrte. Das ist unser visionäres Gedankenleben. Die einzige richtige Philosophie ist diejenige die alle Formen des menschlichen Denkens als natürlich begründet und entschuldigt, diejenige, welche die eine, wie die andere Form gleich berechtigt findet. Berechtigung der Relati[vi]tät.

[FILOSOFIA — RELATIVITATE VIZIONARĂ]

2285, 183 v

[. . .] Filosofia nu e în definitiv ceva absolut. Omul şi-o croieşte anume şi şi-o adaptează la condiţia sa. E glasul sufletului, care-n situaţiile cele mai grele ale vieţii noastre ştie să ne consoleze, fie şi prin sofisme în care mintea noastră însăşi nu crede. E viaţa, care vrea să ne facă să credem că ea are totuşi o valoare chiar dacă în fond n-are avea vreuna. Există o filosofie a iubirii, una a sărăciei, alta a desperării — iar pe lîngă aceasta mai are fiecare om una a sa, caracteristică. Relativitate — relativitate vizionară — asta e tot ! — E.

A cunoaşte procesul în care se formează ideile este şi cheia pentru a cunoaşte modul cum au luat naştere teribilele rătăciri numite « spiritul vremii », cum o confuzie căutînd s-o descurce pe alta s-a încurcat pe sine mai departe.

Aceasta e viaţa vizionară a ideilor noastre. Singura filosofie justă e aceea care fundamentează şi scuză, ca fireşti, toate formele gîndirii umane, care consideră ca egal îndreptăţite o formă anumită sau alta. Îndreptăţirea relativităţii.

[DER WELTGEIST]

2262, 42 v

In jedem Menschen versucht sich der Weltgeist und nimmt immer von neuem einen Anlauf, răsare[1] *wie ein ewig neuer Wasserstrahl aus selbigem Wasser*[2], *wovon* *jeder ein neuer Anlauf zum Himmel. Aber es bleibt im Wege stecken freilich*

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

sehr verschieden, hie als König, dort als Bettler, aber was hilft die Hülle des im Holze des Lebens steckengebliebenen Bohrwurms. Das Anlaufnehmen ist Jugend, das Steckenbleiben Enttäuschung, das Rückwärtsgehen des geschundenen păţit[3] *Tieres ist Alter und Tod.*

Die namenlose Verlorenheit
În fiecare om Universul s-opinteşte.

Ein Anlauf zu einem Problem selten[4] *auch zur Lösung desselben (das wäre der begabte Intellect). Die meisten sind Fragen mehr sehr comisch, mehr inhaltreich, mehr leer.*

Omul e-o întrebare?
Fiecare om e-o întrebare pusă din nou spiritului Universului.

[SPIRITUL UNIVERSULUI]

2262, 42 v

În fiecare om se-ncearcă spiritul universului, luînd iar şi iar un nou avînt, răsărind ca o ţîşnire pururi nouă din aceeaşi apă, părînd fiecare ca un nou asalt spre ceruri. Dar rămîne în drum, e drept că în mod foarte deosebit, ici ca rege, colo ca cerşetor; dar şi ce-i ajută coaja cariului încremenit în lemnul vieţii. Asaltul e tinereţea, rămînerea-n drum decepţiunea, recăderea animalului păţit, bătrîneţea şi moartea.

Pierderea fără de nume
În fiecare om Universul s-opinteşte.

Un asalt asupra unei probleme rareori [ajunge] şi la dezlegarea ei (aceasta în cazul intelectului înzestrat). Cei mai mulţi rămîn întrebări unele foarte comice, altele pline de înţeles, altele de-a dreptul deşarte.

Omul e-o întrebare?
Fiecare om e-o întrebare pusă din nou spiritului Universului.

[«DIESE VERNUNFT MACHT AUS DER GESCHICHTE EINEN EWIGEN KREIS»]

2285, 161 rv, 162 rv

[. . .] *Der Mensch hat die Weltgeschichte durch seinen Geist verdorben. Anstatt sich innig an seine gegebenen natürlichen Instinkte zu halten, hat er im Gegentheil im Kampfe um die Überwindung der Natur das Leben der Weltgeschichte eingesehen.* [. . .]

---

[1], [2] *În mss. în româneşte, un indiciu că textul e gîndit de poet însuşi (vezi Archaeus).*
[3] *pînă la acest cuvînt, în stînga însemnării, o bară verticală, iar în stînga barei, izolat, cele două expresii reproduse sub fragmentul de faţă, probabil echivalentul concentrat al rîndurilor marcate.*
[4] *scris deasupra lui gewöhnlich şters.*

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

*Die Erde hat Bedingungen der Existenz gegeben. Wenn der Mensch im Volksleben sich seiner irdischen Natur conformirt, so spriesst er sozusagen aus den Bedingungen heraus, wie die Blume aus der Erde, setzt [er] aber soviel Wert auf seine Vernunft, dass er diese Instincte, die ihm die Erde mitgegeben, um ihm Ahnung ihrer Lebensbedingungen zu geben, ausser Acht, so ist der Compromiss zerstört und die Erde kann nicht mehr das geben, was man von ihr nicht zu verlangen berechtigt ist. Der Verstand ist eben nur ein Werkzeug; nie soll man // aber versuchen, etwas aus Ihre[m] * Haus * zu wissen. Die Instincte, die die Natur gegeben, soll er klar machen und ihre Äusserung ermöglichen; will er aber selbst Gesetze vorschreiben, so schreibt gewöhnlich Unnatur vor; er irrt fortwährend weil er das einzige positive, die Instincte nicht berichtet und auf den Ruinen dieser seine sogenannte Weltgeschichte erbaut. Während die Bedingungen dieselben bleiben, sind es die Bedingten nicht mehr, diese wachsen, jene bleiben sich gleich; und in fortwährendem Wachsen begriffen, überschreiten so die gegebenen Bedingungen ihrer Existenz und es kommt der Tod. Das ist der Tod eines Volkes: seine Vermehrung. Diese Vernunft macht aus der Geschichte einen ewigen Kreis, ein Steigen und ein Fallen.* [. . .]

[«ACEASTĂ RAȚIUNE FAC DIN ·STORIE UN VEȘNIC CERC»]

2285, 161 v

[. . .] Prin spiritul său omul a turburat istoria universală. În loc de-a asculta glasul lăuntric al instinctelor sale naturale, [el], dimpotrivă, prin lupta sa pentru dominarea naturii, și-a îndreptat privirea spre viața istoriei universale [. . .].

Pămîntul a dat condiții pentru existență. Dacă omul, în viața sa ca popor, s-ar conforma firii sale pămîntene, el ar răsări din condițiile [sale] ca floarea din pămînt; dacă însă acordă rațiunii sale atîta valoare încît neglijează aceste instincte, cu care pămîntul l-a înzestrat spre a-i da un presentiment despre condițiile vieții sale, atunci compromisul e năruit și pămîntul nu mai e-n stare să dea ceea ce, fără temei, i se cere. Intelectul nu e decît o unealtă; nu trebuie însă se se încerce niciodată să se afle * ceva din unghiul * lui. El ar trebui să clarifice instinctele dăruite de natură și să le înlesnească exteriorizarea; dacă însă vrea să prescrie el însuși legi [naturii], atunci prescrie de obicei o ne-natură; el greșește mereu, pentru că nu-și informează singurul (factor) pozitiv, instinctele, și construiește așa-numita sa istorie universală pe ruinele acestora. În timp ce condițiile rămîn aceleași, cei condiționați nu mai sînt aceiași; aceștia sporesc, primele rămîn aceleași; și prinși într-o continuă creștere ajung a depăși condițiile date ale existenței lor și vine moartea. Aceasta e moartea unui popor: înmulțirea lui. Această rațiune face din istorie un veșnic cerc, o creștere și un declin.

[«DIE INDIVIDUELLE NATUR»]

2285, 178 v

Die individuelle Natur ist das organisch gewordene Compositum der individuellen Bedürfnisse. Diese Bedürfnisse theilen sich nun in zwei Categorien ein. Zur ersten Categorie gehören diejenigen, ohne[1] die[2] physische[3] Existenz der Menschen unmöglich wird. Zur zweiten Categorie zählt man diejenigen, ohne welche diese Existenz wo[h]l möglich, die sich aber so in die menschliche Natur und die Gewebe des mensch-

---

[1] Scris deasupra lui welche șters; [2] scris deasupra lui zur șters; [3] scris fisische; [4] după * * * șters; [5] mit grossen Zügen supraintercalat; [6] după Das eigentliche șters.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

lichen Lebens hineingelebt haben, dass sie, ursprünglich Genüsse, später notwendig gewordene Bedürfnisse sind. Der menschliche Organismus assimilirt sich mit ihnen, sie sind in die innersten Fusion und Moleküle des Organismus überge[g]angen, sie sind identisch mit den Grundkomponenten des phisischen Körpers. Obwo[h]l ursprünglich unwesentlich ins menschliche Leben hineingreifend, bestimmen sie später nicht nur die Ordnung des individuellen Haushalts, sondern werden der Inhalt des ganzen gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Lebens des Volkes. Sie werden zu einer elementaren Kraft. Die sinnlichen Eindrücke, so subjektiv ihrer Natur nach, schaffen eine zweite Welt, eine künstliche, in [4] *der unsinnlichen, prägen mit grossen Zügen* [5] *im Makrokosmos den Mikrokosmos der Denkformen.*

Weltanschauung [6] *ist subjektiv bestimmtes Bewusstsein von dem Verhältnisse zwischen Welt und Mensch. Dass dieses Verhältniss da ist, ist sicher, ob es aber so ist, wie wir es wissen und vorstellen, bleibt eine ewige Frage, weil wir eben wir selbst sein müssen. Der Inhalt dieses Verhältnisses ist gegeben, nur ist es subjektiv gefühlt und aufgefasst.*

[« NATURA INDIVIDUALĂ »]

2285, 178 v

Natura individuală este compusul devenit organic al trebuințelor individuale. Aceste trebuințe se împart iarăși în două categorii. În prima categorie intră cele fără de care existența fizică a oamenilor nu e posibilă. În a doua sînt incluse cele fără de care această existență e desigur posibilă, dar cu care natura umană și urzeala vieții umane s-au deprins într-atît încît din plăceri inițiale au devenit mai tîrziu, în mod necesar, trebuințe. Organismul omenesc se asimilează cu ele, acestea au intrat în fuziunea cea mai intimă și-n moleculele organismului, sînt identice cu componentele de bază ale corpului fizic. Deși la origine ele intervin doar în mod neesențial în viața umană, ulterior nu numai că determină structura ocupațiilor individuale, dar devin un conținut al întregii vieți sociale și economice a poporului. Ele devin o putere elementară. Impresiile senzoriale — atît de subiective prin natura lor — creează o a doua lume în cea nesenzorială, una artificială, întipărind cu trăsături mari în macrocosm — microcosmul formelor gîndirii.

Concepția despre lume e conștiința subiectiv-determinată a raportului dintre om și lume. Că acest raport există e ceva sigur; că este așa cum îl știm și ni-l reprezentăm noi, rămîne însă o veșnică întrebare, tocmai pentru că noi trebuie să fim noi înșine. Conținutul acestui raport este dat, dar este simțit și interpretat subiectiv.

[« GLÜCK UND UNGLÜCK. GUT UND BÖSE »]

2285, 182 r

Glück und Unglück. Gut und Böse. Schön und Hässlich existiren eigentlich gar nicht als solche — sie entstehen erst aus dem subjektiven Vergleiche zweier an sich gleichgültiger Zustände — Der Urtheil fällt aber eben sehr subjektiv aus. In einem Volke von Hässlichen wird kaum jemand Schönheit träumen. In einer Gesellschaft von Leuten die ganz gleich arm wären, könnte von keinem Reichtum die Rede sein — alles ist relativ. — Tugend ist eine Erfindung [1] *— sie ist der phantastische Aberglaube an die Göttlichkeit dessen, was jedes menschliche Gesetzbuch zur gegenseitigen Sicherheit der Mitglieder der Gesellschaft, schon längst codificirt hat. Jedoch kann man eine Wechselwirkung zwischen Religion* [2] *und Codex nicht bestreiten, obwohl sich mit der Zeit der*** on der ersteren loslöst um der letzteren sich mit Notwendigkeit unterziehen.*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Gesetze die überhaupt mit dem Dasein des Menschen verbunden, und die ohne ihn nicht wären, sind menschlich absolut, weltlich relativ[3].

[« FERICIRE ŞI NEFERICIRE. BINE ŞI RĂU »]

2285, 182 r

Fericire şi nefericire, bine şi rău. Frumos şi urît nu există de fapt nicidecum ca atare — ele iau naştere numai din compararea subiectivă a două stări în sine indiferente. Judecata e pronunţată însă chiar foarte subiectiv. Într-un popor de urîţi cu greu va visa cineva frumuseţe. Într-o societate în care oamenii ar fi cu toţii la fel de săraci, nu s-ar face deloc referiri la bogăţie—totul e relativ. Virtutea e o ficţiune, e credinţa superstiţioasă, fantastică în divinitatea a ceea ce, pentru securitatea reciprocă a membrilor societăţii, a fost deja codificat de multă vreme de către orice cod de legi omenesc. Nu se poate nega totuşi o interacţiune între religie şi codex, deşi cu timpul * * * se desprinde de prima spre a se supune cu necesitate ultimului.

Legi care, în genere, stau în legătură cu existenţa omului şi care n-ar exista fără el, sînt, din punct de vedere omenesc — absolute, [din punct de vedere] lumesc — relative.

[« DER MENSCH HAT KEINEN FREIEN WILLEN »]

2285, 148 r

Der Mensch hat keinen freien Willen, im Staate auch nicht. Im Staatsleben sind die Formen des öffentlichen Lebens eine beinahe mathematische Succession von Gesetzen. Die Dynamik der Kräfte (Classeninteressen) hat ihren eigenen Stereotyp bei allen Völkern und die Phrase die die involuntären Thaten bedeckt, ist oft eine Art Ahnung, Divination, Prophetie, im besten Falle eine Art ritterlicher Glaube und Treue. Es ist die Gedankenreihe der Interessen seiner Classe, welche, tief im Menschen eingewurzelt, ihn zum willenlosen Automaten macht, wüthend, kriegerisch, blutdurstig, selbst nicht eigentlich wissend worum und wozu er kämpft. Die meisten, wenn nicht alle, werden sich keine richtige Rechnung von ihren Gefühlen, und den sie treibenden Kräften geben können. Das was sie angeben, gewöhnlich eine tönende Phrase, ist oft gerade das Gegentheil von dem was sie treibt.

[« OMUL NU ARE CÎTUŞI DE PUŢIN VOINŢĂ LIBERĂ »]

2285, 148 r

Omul nu are cîtuşi de puţin voinţă liberă; şi aceasta nici în stat. În viaţa de stat, formele vieţii publice sînt o succesiune aproape matematică de legi. Dinamica puterilor (intereselor de clasă) îşi are stereotipul propriu la toate popoarele, iar fraza care acoperă faptele involuntare e adesea un soi de presimţire, divinaţie, profeţie, în cazul cel mai bun un fel de credinţă şi fidelitate cavalerească. E seria de idei exprimînd interesele clasei proprii care, înrădăcinată profund în om, face din el un automat fără voinţă, fanatic, belicos, crud, fără ca în fond lui însuşi să-i fie clar despre ce e

---

[1] Urmează *die einer* şters; [2] Religion *scris deasupra lui* ihr şters; [3] *urmează, fără nici un semn despărţitor, următorul text românesc:* Nu ne-am trezit noi — s-au trezitu secolii din urma noastră şi ne-au scuturatu din somn.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

vorba, în ce scop luptă. Cei mai mulţi, dacă nu toţi, nu-şi vor putea da seama cu adevărat de sentimentele lor şi de forţele care-i mînă. Ceea ce ei invocă drept motiv — de regulă o frază ce sună frumos — reprezintă adesea tocmai contrariul a ceea ce-i mînă.

[« DIE NATIONALITÄT — EIN MOMENT . . . »]

2285, 173 r

*Die Nationalität ist nur ein Moment im Leben und der Entwicklung der Menschheit, aber eine * sich nicht über sie hinwegsetzen; denn es hiesse sich über das actuelle Alter der Menschheit hinwegsetzen — nun aber kann sich das Individuum nicht über sein eigenes hinwegsetzen, um wie viel weniger mag über der einer ganzen Lebensepoche der Menschheit.*

[«NAŢIONALITATEA — UN MOMENT»]

2285, 173 r

Naţionalitatea constituie doar un moment în viaţa şi evoluţia umanităţii, un moment însă peste care nu se poate trece; căci ar însemna să se treacă peste actuala vîrstă a omenirii; dar, aşa cum individul nu poate sări peste o vîrstă a sa proprie, cu atît mai puţin se poate [sări] peste a unei întregi epoci din viaţa omenirii.

[DÜHRING — EIN HALBES GENIE]

2287, 56 rv

Dühring ist ein halbes Genie. Die [1] haarscharfe Auffassung der Dinge, die Autopsie der Begriffe und Gedanken gelingt ihm in einer sicher nicht gewöhnlichen Weise. Dafür fehlt ihm aber der zweite Theil des Constitutiven im Genie [2], eine reichliche Quelle eigener Gedanken, wie sie bei Schopenhauer z.B. im Übermasse fliesst. Das verräth der Stil sowohl, als auch seine Phisionomie. Sie ist mager, fein bezeichnet und um die Mundwinkel spielt bei beiden ein heiterer Zug von objectiver Ironie. Der ganze Kopf ist eine gelungene Detailarbeit der Natur. Am Schädel Schopenhauers hat die Notur als Michel Angelo, an dem Dührings als . . . gearbeitet.

*Jeder [3] Autor bei dem man das Buch bei Seite setzt, um über das Geschriebene nachzudenken, ist tief, je öfter man es thut, desto tiefer ist er. Die Resonanz ist ein sicheres Criterium für Tiefsinn. Freilich gilt das für theoretische wissenschaftliche Bücher, nicht für poetische, welche auch bei minderer Begabung sogleich Resonanz entsteht. Denn sie appelirt an die Gefühle, nicht an den Verstand. Aber die Resonanz der Vernunft ist ein sicheres Criterium. Solche Werke sind ja doch gewöhnlich sehr klar und durchsichtig geschrieben, was * macht so nachdenklich? Sicher // nicht die Unklarheit, die nicht * [4] auch Nachdenken eintretten kann bei dunkel gehaltenen Büchern, aber da ist ja mehr Unschlüssigkeit als Nachdenken [5], da reizt [6] man sich * * * rein phisisch mit dem [7] Klarwerden, dort mit dem Reflectiren. Freilich mag es Köpfe geben, die keiner Resonanz [8] weil keines Nachdenkens fähig sind.*

---

[1] după Schärfe şters; [2] după die şters; [3] pasajul ce urmează pe fila 56 rv pare notat ca gînd independent de cel precedent (asupra lui Dühring); [4] după eintretten şters; [5] după dort şters; [6] deasupra lui braucht şters; [7] după * * * şters; [8] după fähig şters.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

[DÜHRING — UN SEMI-GENIU]

2287, 56 rv

Dühring e un semi-geniu. Perceperea foarte precisă a lucrurilor, autopsia conceptelor şi ideilor îi reuşesc de bună seamă într-un chip neobişnuit. În schimb îi lipseşte cea de-a doua latură constitutivă pentru geniu, un bogat izvor de gînduri proprii, aşa cum acesta curge, de pildă, din belşug la Schopenhauer. Faptul îl trădează atît stilul cît şi fizionomia sa. Este o figură de om slab, fin conturată, dar în colţurile gurii, la amîndoi, joacă o senină trăsătură de ironie obiectivă. Capul este o izbutită lucrare de amănunt a naturii. La craniul lui Schopenhauer natura a lucrat ca un Michel Angelo, la cel al lui Dühring ca . . . [~]

Orice autor a cărui carte o pui deoparte spre a medita asupra celor scrise este *adînc*; cu atît mai adînc cu cît o faci mai des. *Rezonanţa* e un criteriu cert pentru profunzimea de gîndire. Acest lucru e valabil bineînţeles pentru cărţile de ştiinţă teoretică, nu pentru cele de poezie, care produc îndată rezonanţă chiar şi-n cazul unei înzestrări mai slabe. Pentru că se adresează sentimentelor, nu minţii. În schimb rezonanţa raţiunii este un criteriu sigur. Astfel de opere fiind scrise totuşi de obicei foarte clar şi transparent, ce anume provoacă într-atît meditaţia? Desigur că // nu neclaritatea din acele cărţi socotite absconse, unde la fel se cade pe gînduri. Căci în acestea e vorba mai curînd de nedumerire decît de meditaţie, aici te frămînţi * ** pur fizic cu clarificarea, pe cînd dincolo cu reflexiunea. Există desigur capete care nu sînt în stare de nicio rezonanţă, fiindcă nu sînt nici de meditaţie.

[« NOI NU ŞTIM NIMICA POZITIV »]

2286, 54 v

« [. . .] Viaţa noastră însăşi, corpul nostru nu este decît un complex de puteri de reacţie contra puterilor naturii şi rezultatul acesteia e simţirea. Adevărul este negativ. Reacţiunea este singurul control al realităţii, fără controlul ei n-am fi niciodată în stare a distinge viziune de realitate . . . În stat ea [reacţia] este controlul legilor şi adevărului lor — aşa încît, într-un stat unde nu esistă cu toată seriozitatea, legile sunt iluzionare şi zidite oarecum în aer, pentru raporturi închipuite ».

[« SCHEMA CURSULUI NATURII E UN CERC »]

2287, 29 v

« Schema cursului naturii e un cerc de forme, prin care materia trece ca prin puncte de transiţiune. Astfel fiinţele privite în sine sunt asemenea unui rîu curgător pe surfaţa căruia sunt suspendate umbre. Aceste umbre stau pe loc ca o urzeală, ca ideea unei fiinţe sub care undele rîului etern altele formează o bătătură, singură ce dă consistenţă acestor umbre şi totuşi ea însăşi într-o eternă transiţie, într-un pelerinaj din fiinţă în fiinţă, un Ahasver al formelor lumei. Acuma, căutînd la organele acestei fiinţe găsim asemenea că sunt, ca părţi constitutive ale întregului, forme mai mici de transiţie — prin urmare esenţa fiinţelor este forma, esenţa vieţii trecerea, mişcarea materiei prin ele. După care principiu însă se construiesc aceste forme — care-i sensul teleologiei lor, care-i sensul teleo[lo]giei în mişcarea şi secreţiunile materiei? » [. . .]

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

[« HERACLID ZICE »]

« Heraclid zice că niciodată acelaşi om nu s-a coborît de două ori în acelaşi rîu. Ca toate ideile cari cuprind un joc cu infinitul timpului şi al spaţiului şi aceasta culminează într-o antinomie încît şi contrariul e adevărat.

Adică din contra acelaşi rîu oglindeşte în liniştita-i adîncime, aceleaşi umbritoare păduri, acelaşi cer. Materia numai — acest Ahasver neobosit al formelor — e pururi alta, formele însă aceleaşi, încît în apa vecinic călătoare îţi vezi chipul rămînînd pe loc. Rîul timpului *pare* a curge numai : suma de viaţă şi de forme posibile coexistă într-un vecinic prezent ».

[«FORMULA ABSOLUTĂ »]

2261, 189 r, 190 r

« Convertirea unei puteri în alta, transformismul — ne dă rezultate atît de uimitoare, încît pururea înclinăm a crede, nu în prefacerea unui lucru în altul, ci în transsubstanţiune — ca şi cînd din o substanţă — singură şi unică — s-ar fi putut naşte o altă substanţă. Dar fiindcă substratul convertirii rămîne pururea ca masă şi se poate constata că reprezintă o sumă constantă, nu e îndoială că toate prefacerile sunt numai accidenţii, şi că toate accidenţiile reprezintă asemenea un număr, care sleit odată în seria fenomenologică a transformismului se reîntoarce ca cercul în sine şi reîncepe a se preface de unde începuse din capul locului.

$$[\frac{S}{t^n} + \frac{S}{t^n} + \frac{S}{t^n} \text{ etc. etc. în infinitul } \textit{timpului}$$

$$\textit{rotaţiune}\ \frac{S[\textit{ubstanţă}]}{a[\text{ccidenţii}]^t}\ \frac{\text{Substanţă}}{\text{diviză prin accidenţii } \times \text{ timp)}}$$

Formula absolută

$$\frac{\hat{S}}{a^t \times T}$$

[E BRAHM, E UN, E ἓν καὶ πᾶν]

2275 B, 78 r, 79 r

« În adevăr infinitul, absolutul e neînţeles de mintea noastră. Dar nu trebuie să uităm că nici ni le închipuim altfel, nici este putinţa de a le esprima decît prin negaţiuni. Prin urmare, ceea ce *nu* este inteligenţa noastră, ceea ce *nu* este mişcare, ceea ce *nu* este materie, este absolutul, este *în sine încheiatul*, este lipsa de atributive*, este ceea ce nu e nici moarte, nici nemurire, nici azi, nici mâne, nici etern, nici trecător, este *ceea* ce este.

Şi dacă este în el ştiinţa noastră, precum în timpul absolut e anul nostru — de ce să nu fie atotştiinţa în el; şi dacă este în el spaţiul nostru, precum spaţiul ocupat de sistemul nostru solar e în spaţiul absolut — de ce să nu aibă el ubiquitatea; şi dacă este în el puterea noastră, care nu-i decît o fracţiune din puterea constantă a sistemului solar — de ce să nu aibă el atotputernicia [?]

E Brahm, e Un, e ἓν καὶ πᾶν

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

[« IDEEA DUMNEZEIRII »]

2275 B, 90 r

« Ideea Dumnezeirii s-au născut din negaţiune,
din ceea ce nu este spiritul nostru — atotştiutor;
din ceea ce nu este braţul nostru — atotputernic;
din ceea ce nu este viaţa noastă — infinită;
din ceea ce nu este sufletul nostru — ubiquu ».

[« CERCUL ÎNTREG TREBUIE LUAT »]

2267, 15 v

« Ceea ce numiţi Dv. trei dimensiuni n-are trei dimensiuni: acestea sînt creaţiuni ale poziţiei noastre relative; precum ceea ce numiţi Dv. rază a soarelui n-are numai cele şapte colori ale lui Frauenhofer: acestea sunt numai creaţiuni ale simţurilor noastre. Cercul întreg trebuie luat, resultanta cercului întreg e realitatea absolută, e atotştiinţa, e atotputinţa. »

[« SUMA DE ENERGIE — SUMA DE MIŞCARE »]

2263, 22

« Suma de energie e *virtualitate* (virtualitate de a trăi), *suma de mişcare* e *viaţă* Virtualitate — viaţă sînt opuse. »

[« CORELAŢIUNEA CREŞTERII]

2275 B, 23

« [. . .] Nu e vorba de ce *vrei* să obţii. Tu lucrează cu intenţiunea cea mai bună din lume. Dar ceea ce obţii in realitate este corelaţiunea creşterii, expresia admirabilă a lui Darwin pentru relele cari cresc alăturea cu folosul ce l-ai obţinut. »

[« NATURA IESE DIN SOMNUL OMOGENITĂŢII »]

2257, 216 r, 217 v

« Natura iese din somnul omogenităţii, din ἓν καὶ πᾶν instinctiv neconştiu — însă sigur şi infailibil [.. .], într-o stare consecutiv mai conştie, mai raţională, însă mai nesigură; o stare, a cărei cele mai multe pasuri sunt greşeli. Iese dintr-un *somn treaz*, care nimereşte toate scopurile sale cu mijloacele cele mai simple, va să zică cele mai raţionale, — [şi trece] într-o *trezire plină de visuri*, unde pasul e nesigur şi unde scopurile s-ajung adesea prin cele mai complicate şi mai penibile mijloace. S-ar părea că ştiinţa, care caută înţelesul acestor forme cearcă a întoarce oamenii de unde-au plecat — deşi pe o cale foarte lungă [. . .] ».

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

[« ÎNCERCĂRI DE METAFIZICĂ »] [1883]

2255, 257 r, 258 r

« Încercări de metafizică idealistă a raporturilor constante în mişcarea eternă ».

« I. Nu cunoaştem decît raporturi între *finit şi finit*: ecuaţie
[II]. Nu cunoaştem decît raporturi între finit şi infinit: proporţionale geometrice »

[« TEORIA ECUAŢIUNII UNIVERSALE »]

2266, 19 v

« Teoria ecuaţiunii universale sau a raporturilor constante dintre finit şi infinit ».

2255, 371

« Raporturi între finit şi infinit. Calculul infinitesimal şi integral. *Aplicat la toate*. Ecuaţiunea universală. Robert Mayer, Tyndall. »

[CERCUL VALORILOR]

2255, 258 v

« ecuaţiunea fisică — frumuseţea
ecuaţiunea socială — echitatea
ecuaţiunea psicologică — lupta* şi economia*
ecuaţiunea intelectuală — omnilaterali[ta]tea.
Cultură ».

[« CERC ŞI PĂTRAT »]

2255, 354 v

« Cerc şi pătrat
Patratul = finit
Cercul — divizie a finitului prin infinit: proporţională ».

[« LEGILE RAPORTULUI FRACŢIUNII CĂTRE ÎNTREG »]

2255, 357 v

« O singură mişcare există în univers. Viaţa individului nu este decît o fracţiune a acelei unităţi. Dar dacă într-o serie de necunoscute, o fracţiune ne e cunoscută, atunci şi restul de termeni se resolvă. E evident dar, că cel întîi lucru al omenirii s-a concentrat asupra acestei fracţiuni, că legile înnăscute ale matematicei şi logicei, legile raportului fracţiunii către întreg au fost cele de-ntîi cercetate cu multă exactitate. Şi fiindcă luînd această fracţiune ca unitate s-au ajuns a se confirma prin experienţă tot ce ea calculase apriori — de aceea Pythagora şi Egiptenii erau ameţiţi şi atribuiau numărului o putere divină ».

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

[« IDEI PROPRII, TITLURI DE CAPITOLE »]

2255, 372

« Idei proprii *Titluri de capitole*
Giordano Bruno. Leibniz
Kant. Timp. Spaţiu. Cauzalitate
Antinomii/teza concretă — antiteza infinită
teza afirmă, antiteza negaţiune
Laplace. Cheia bolţii ».

[TANGENTA CERCULUI]

2255, 360 v

« În realitate proporţională dar în iluzie infinită. Tendenţa spre infinit: instinctul metafizic.
Tagenta cercului = Religia
Progresul — *svîrcolirea tangentei în spirală* ».

« Existere = movi
Vivere = resultare de motu
Sentire = sentire proportiones
inter se et universum »

[« FULGII DE NINSOARE »]

2255, 408 r

« Astfel explicîndu-se undele, se explică *rotaţiunea*; adecă succesiunea mutării punctelor şi mutării liniei dintre ele împrejurul unei şi aceleiaşi axe. Se ştie că sistemul universului e o roată — dar fără spiţe. O roată cu spiţe, un mic reprezentant al sistemului solar întreg — poate chiar al multor sisteme deosebite sunt *fulgii de ninsoare* cari trebuiesc cercetaţi mai de aproape. Mici icoane ale universului. Totul e — idrogen? »

[« ECHILIBRUL E DREPTATE, E ADEVĂRUL, E UNUL »]

2275, B, 34 r

« Dar îl veţi numi Absolut, dar îl veţi numi Infinit, dar Unul — Unul rămîne pururea. Dezechilibrul e durerea, e jalea pe deoparte — e bucuria, e fericirea pe de alta. Odată echilibru[l] stabilit rămîne zero dinamic, sentimentul unităţii şi al golului sufletesc. Şi echilibrul e dreptate, e adevărul, e Unul ». [. . .]

[« PRIN IUBIRE ÎNTRE VOI, PRIN COADAPTARE »]

2275 B, 21 r4

« Dintre miile de termeni imutabili din cari se compune lumea şi al căror întreg e egal cu mine, tu eşti termenul cel mai mare, tu eşti cel mai capabil a te spori, pentru că unul îşi dezvoltă braţul, pentru a-mi atinge atotputernicia, altul mintea, pentru a-mi atinge atotştiinţa, altul puterea pentru a-mi atinge ubiquitatea, iar toţi la un loc veţi ajunge a fi ca mine, prin iubire între voi, prin coadaptare; numai

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

trebuie să vă mişcaţi, fiecare mişcare în jurul ei, pentru că Dumnezeu e mişcarea; numai trebuie să vă luminaţi, fiecare în înţelesul lui, pentru că Dumnezeu e lumina ».

[« LIBERA IERARHIE A LUMINII »]

2275 B, 20 r

« Ierarhia luminii şi egalitatea întunericului — e o luptă între Eran şi Turan, între lumină şi întuneric, între libertate şi sclavie, între libera ierarhie a luminii şi egalitatea stupidă a întunericului.

Scări de lumină, grade de temperatură e universul întreg [. . .] »

[« IUBIT POPOR ROMÂNESC »]

2257, 245 r

« Dispreţuieşte orice soi de speculă:
fie specula de idei a politicianului, a gazetarului venal,
fie specula de bani a cămătarului şi a negustorului uzurar,
fie specula de tine însuţi, a lingăriei şi a cocoteriei.

Munca, iubit popor românesc, iată sufletul, creatoarea tuturor lucrurilor mari » [iunie 1883].

Texte selectate, verificarea lecţiunii şi traducerii M. CIURDARIU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PERIOADA MODERNĂ A POEZIEI AMERICANE

ANTOLOGIE

« POETRY »

MODERNĂ A POEZIEI AMERICANE

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

DANIEL AARON

Legea numerelor ... mici

Întotdeauna va exista pe lume o categorie de amatori de lectură: oameni pentru care ideile şi literatura sînt importante cu adevărat. Numărul lor nu este însă niciodată suficient de mare încît să poată susţine presa culturală, ori instituţiile de cultură. Acestea au fost dintotdeauna sprijinite de protectori, de mecena ai artei. În vremuri de prosperitate se vor găsi fireşte cu mai multă largheţe fondurile pentru a finanţa întreprinderile culturale. Tendinţa este mereu de a investi în instituţii recunoscute.

Eu apreciez ca pozitive o serie de proiecte care au pornit fără suport iniţial. Oricît ar fi de modeste ca impact numeric la început, asemenea iniţiative pot fi extrem de interesante. Cînd întreprinderea dăinuie şi se dezvoltă, experienţa noastră spune că un sprijin din exterior devine la un moment dat inevitabil.

În multe cazuri, desigur, publicaţiile respective îşi încetează apariţia după cîteva numere. Dar climatul cultural se propagă, se nuanţează şi prin efemeride. Într-o cultură vitală, aşa ca într-o pădure, pe lîngă copaci este normal să existe şi o vegetaţie secundă.

Tendinţe de viitor?

Fermecător, destins, de o irepresibilă tinereţe a spiritului, Profesorul Daniel Aaron de la Harvard (n. 1912) s-a aflat printre noi ca distins oaspete, ne-a încîntat cu expunerile şi dialogurile sale «fără inhibiţii şi condescendenţă». Din multitudinea preocupărilor lui ca eseist, critic, profesor, istoric cultural, el s-a oprit pentru publicul şi interlocutorii de la Bucureşti în principal asupra importantei mişcări de *studii americane*, fondate practic la Harvard cu vreo jumătate de secol în urmă; cealaltă temă a expunerilor sale fiind chestiunea — tot interdisciplinară — a romancierului ca istoric.

Trebuie precizat că Profesorul Aaron este unul dintre pionierii Studiilor Americane. Acest pionierat (început în anii '30) şi evoluţie în studiile umanistice americane ne-au fost prezentate într-o prelegere de un deosebit interes.

Daniel Aaron explică întemeierea Studiilor Americane pe un fond de depresiune şi criză a democraţiei europene, într-o ambianţă de dificultăţi generale, cînd se năştea firesc tendinţa de a te adresa trecutului pentru clarificări şi soluţii. În acelaşi timp, spiritele cele mai pasionate de cunoaştere ale Harvard-ului acelor ani simţeau că delimitarea strictă, de tip clasic universitar, pe discipline de studiu devine inoperantă în descifrarea fenomenelor civilizaţiei. De aici, iniţierea unui vast demers interdisciplinar care de-a lungul deceniilor s-a rafinat, s-a dezvoltat, a dizolvat prejudecăţi de abordare, a perfecţionat metode, a adăugat domeniilor tradiţionale de studiu atîtea altele, pînă la film, sport, modă, literatură poliţistă; ca să nu mai vorbim de marile curente de cercetare pe chestiuni legate de rasism, feminism ş.a. Fiindcă practic nimic din ceea ce există nu se consideră irelevant pentru Studiile Americane.

Temerea mai veche că a cultiva o asemenea întreprindere de mare anvergură dedicată propriei ţări ar putea duce la accentuarea naţionalismului s-a dovedit neîntemeiată: cunoaşterea serioasă a sinelui naţional — cu ceea ce este bine şi rău şi dincolo de acestea — conduce de la sine la un bine temperat sentiment al pro-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Un public vast este modelat prin mass media, care au devenit o componentă cu mult prea importantă a vieţii culturale.

La noi, televiziunea se întîmplă să fie uneori şi foarte bună. Însă cititorul activ, omul implicat direct în procesul artistic constituie o categorie în evident regres. Fenomenul produce, desigur, îngrijorare.

Pe de altă parte, la noi în ţară se publică acum mai multe cărţi ca oricînd. Şi, în fond, se citeşte considerabil — mai cu seamă pe teme speciale: cărţi de grădinărit, de alpinism, de şah etc. Se cuvine să observăm că acestea îşi au locul lor de netăgăduit în cultura naţională.

Acolo unde e vorba de înaltă cultură şi de idei, nu se pot depăşi numerele mici . . . Cu toate că la dimensiunile Statelor Unite toate coordonatele se dilată.

Au apărut cărţi ce deplîng învăţămîntul american. S-au tras semnale de alarmă privind ignoranţa elevilor mari — aceasta şi din cauza accentului exagerat pe activităţile din afara programului.

Şi printre studenţii noştri lectura este actualmente, după toate aparenţele, în declin; cunoştinţele studenţilor americani de literatura propriei ţări şi de literatură universală sînt mai modeste azi decît înainte vreme.

Dar, aşa ca întotdeauna, există şi un număr dintre ei care formează acea elită însetată de cunoaştere — tineri care citesc enorm, călătoresc, sînt deschişi cu pasiune faţă de problemele vremii şi ale spiritului.

pri ei identităţi. La ceea ce s-ar putea numi o iubire de ţară lucidă şi matură, în cunoştinţă de cauză. Dealtfel, la un colocviu despre *Identitate naţională* ţinut la Paris în anii '80, Daniel Aaron a prezentat un studiu lipsit de orice ipocrizie asupra istoriei gîndirii rasiale în SUA, a marcat momentele de distanţă absurdă şi tragică între iluzie şi realitate pe această serioasă temă: acel spaţiu al posibilului fanatism şi al « inflaţiei emoţionale » de ambele părţi.

Nu mai puţin interesantă a fost pentu auditoriul român tema naratorului-ca-istoric, în sensul în care literatura se dovedeşte a-şi « asuma ceea ce istoria ascunde, uită ori mutilează » . Dincolo de actualitatea pentru noi a acestei teme, un punct forte al discuţiilor a fost relaţia de feed-back între literatură şi evoluţia recentă a istoriei ca ştiinţă.

Profesorul Daniel Aaron este autorul unui număr considerabil de studii, eseuri, volume în care erudiţia nu devine un impediment în libertatea de mişcare a spiritului pe variate subiecte de cultură americană. El are un talent portretistic evident şi o înclinare artistă de a-şi pune în valoare acest talent: chiar texte ale sale care au eventual alte scopuri se constituie pînă la urmă în nuanţate (meta)portrete: Santayana, Theodore Dreiser, Henry Adams, Thornton Wilder, Irving Babbitt, Gore Vidal şi atîţia alţii. La definirea lui Theodore Roosevelt ajunge prin analiza artefactului cultural al portretelor plastice care s-au făcut acestui monstru sacru al politicii americane. Un studiu, relativ recent despre prozatorul Don De Lillo ne arată în Daniel Aaron un critic în pas cu vremea, un spirit cu toate antenele deschise către energia intensă şi vasta cuprindere a scriiturii ficţionale actuale.

Aflînd că am pregătit pentru *Secolul 20* o prezentare a revistei americane *Poetry*, dedicată cu neştirbit devotament şi autoritate publicării de poezie atîtea decenii de-a rîndul, Daniel Aaron a avut amabilitatea să ne ofere un comentariu de principiu asupra viabilităţii şi sensului publicaţiilor culturale, ca şi asupra raportului, în ţara sa, faţă de cuvîntul tipărit.

IOANA IERONIM

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

DAN GRIGORESCU

Conștiința poetică anglo-saxonă

Istoricii literaturii americane au căzut de mult de acord asupra datei care marchează inaugurarea perioadei moderne a poeziei din țara lor: toamna lui 1912; cînd a apărut la Chicago primul număr al revistei *Poetry*. Concluzie asupra căreia nimeni nu mai socotește de cuviință că ar trebui să se revină, toată lumea o consideră un truism și nici un argument nu mai e folosit, cel puțin în ultimele patru decenii, pentru a contrazice un punct de vedere atît de larg acceptat. Un secol în care revistele de cultură au contribuit, într-un chip adesea decisiv, la structurarea ideilor literare și artistice, nu cunoaște, probabil, nici un caz asemănător aceluia al publicației de la Chicago: nu cred că mai poate fi găsit exemplul nici unei alte reviste a cărei înrîurire să se răsfrîngă atît de larg asupra creației poetice din toate zonele de cultură unde se vorbește o aceeași limbă.

Cu toate acestea, era greu să se anticipeze atunci, în octombrie 1912, că revistei îi va fi dat să fie recunoscută — de scriitori care își vor formula idei estetice atît de diverse — ca un moment reprezentativ al conștiinței poetice anglo-saxone. Un singur nume din sumarul primului număr, William Vaughn Moody, era cunoscut cititorilor de poezie, dar el nu însemnase neapărat « modernitate » sau « experiment », cuvinte cu care urma să fie echivalat, multă vreme de acum înainte, programul publicației. Celelalte, Arthur Davison Ficke, Emilia Stuart Lorimer, Helen Dudley, Grace Hazard Conkling, nu se vor afla niciodată printre cele mai de seamă ale poeziei americane moderne și vor rămîne să ilustreze o etapă îndeajuns de curioasă, aceea a unor tardivi partizani ai victorianismului. Nici măcar Ezra Pound, pe atunci un tînăr de 26 de ani, nu le spunea prea mult cititorilor din 1912.

« Comentariul editorial », semnat de redactorul revistei, Harriet Monroe, părea mai curînd că reactualizează ideile prerafaeliților (și, îndeosebi, pe cele ale lui William Morris), cînd stăruia asupra necesității de « a aduce poezia în existența cea mai obișnuită a oamenilor » și își mărturisea încrederea că « pretutindeni în lume există un public capabil să citească poezie ». De altminteri, prezentarea grafică însăși, chenarele ornate ale copertei, caracterul neogotic al literei aminteau foarte limpede de prerafaeliți. Cu atît mai directă părea această legătură cu singura grupare

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

literară anglo-saxonă din epoca victoriană care dăduse contur unui program coerent, cu cît Harriet Monroe proclama și ea « necesitatea unei literaturi sociale, în adevăratul înțeles al cuvîntului, adică ferită de orice implicații ale adeziunii la principiile unui partid »; sau — avea să scrie Pound, cu o agresivitate foarte caracteristică — « nu uitați că noi . . . nu sîntem decît glasul înspăimîntător al civilizației, al ,, culturii'', al rafinamentului, al percepției estetice ».

Paradoxul publicației care, cu o înfățișare atît de apropiată de aceea a revistelor secolului trecut, cu o echipă de colaboratori, în majoritate, atît de puțin reprezentativi pentru aspirația la înnoirea expresiei poetice, va ajunge să definească relativ repede începuturile perioadei moderne a liricii americane din acest veac. Pentru că, se va dovedi, primul ei număr rămînea un reper pur convențional: activitatea redactorului (și a « corespondentului european » Ezra Pound), creația celor care vor publica aici de-a lungul anilor — sau, cel puțin, pînă la sfîrșitul primului deceniu de existență al revistei —, uimitoarea ei longevitate într-un peisaj în care alte reviste, cu un debut poate chiar mai strălucit decît al ei, au devenit curînd simple capitole ale unei arhive istoric-literare, toate acestea laolaltă îi conferă semnificația culturală la care poeții deceniilor următoare se vor referi frecvent.

De la bun început, Harriet Monroe declara că *Poetry* « își va păstra deschise ușile » oricui va scrie versuri valoroase; revista refuza să fie « organul unei fracțiuni », nici nu voia să fie « purtătoarea de cuvînt a unei coterii sau a unei mișcări la modă ». (De aceea, încercarea lui Pound de a conduce o campanie partizană va fi descurajată de redactorul de pe atunci al revistei, ceea ce îl va face să renunțe la calitatea de « corespondent în străinătate », pe care o avea încă de la început. În numele aceleiași « independențe » a politicii redacționale, afirmate în primul număr, Harriet Monroe se opunea oricărei afilieri universitare și, în consecință, adoptării vreunei atitudini care ar fi putut sugera « academism » sau « scientism »: neutralitatea căpăta, astfel, un caracter foarte ciudat, respingînd în același timp ceea ce era, prin definiție, componentă a obiectivității. Joseph Parisi — redactor asociat al revistei în ultima jumătate a deceniului trecut — relata că « numai în clipele de cea mai mare deznădejde redacția s-a gîndit la posibilitatea acceptării unui patronaj universitar ». Și aceasta după 1936, după ce Harriet Monroe murise, lăsînd însă adînc înrădăcinat spiritul de independență care fusese « unicul ghid al revistei, unicul ei principiu suveran », așa cum își amintea Parisi.

Așa încît, oricît de mari erau deosebirile de gust între redactorii revistei, oricît de diverse temeiurile orientărilor impuse de succesivele echipe editoriale (uneori, aceste deosebiri s-au tradus în conflicte violente), totala independență a rămas

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

elementul de bază al politicii celor de la *Poetry*. Ca să nu fie obligată să accepte ideile cercurilor intelectuale din afara redacţiei, Harriet Monroe a ştiut « cum să măgulească orgoliile culturale ale celor cu bani », în primul rînd ale celor din Chicago, va spune un alt poet al cărui nume se leagă de istoria revistei, Karl Shapiro, redactor între 1950 şi 1955. « Harriet nu era bogată, dar provenea dintr-o familie care se bucura de multă stimă în oraş: tatăl ei era un avocat proeminent »; prietenii lui au sfătuit-o pe entuziasta fondatoare a revistei « să facă apel la mîndria civică a celor care întemeiaseră Institutul de Artă, orchestra simfonică din Chicago, Universitatea oraşului, muzeele »; curînd, a izbutit să convingă 108 susţinători « ai noii întreprinderi culturale » să contribuie cu cîte 50 de dolari anual, pentru a acoperi măcar cheltuielile impuse de plata drepturilor de autor ale colaboratorilor. Satisfacţia susţinătorilor nu era, însă, de natură să le răsplătească efortul financiar: tipărirea listei donatorilor nu oferea generozităţii lor culturale decît o publicitate restrînsă.

Din acest punct de vedere, *Poetry* nu deţine o poziţie singulară. Aproape toate revistele americane îşi obţin fondurile fie din bugetul unei universităţi, al unei fundaţii, al statului sau din bugetul federal, din contribuţia unor partizani ai politicii lor redacţionale: chiar şi cele care s-au impus prin valoarea necontestată a colaboratorilor, prin orizontul larg al preocupărilor nu au rezistat dacă nu şi-au asigurat sprijinul vreunei instituţii sau al donatorilor individuali.

Urmărind fără nici o concesie respectarea principiului independenţei desăvîrşite, Harriet Monroe (şi, după ea, Morton Dauwen Zaubel şi George Dillon, care au condus revista pînă în 1942) nu au acceptat numirea unui consiliu de administraţie; nu au fost de acord decît cu un « comitet consultativ », al cărui rol era într-adevăr consultativ (chiar şi în spinoasa problemă a acordării premiilor revistei el nu putea decît să se supună deciziei luate de energica redactoare a publicaţiei).

« Nu se putea strecura nici o confuzie: era clar cine conducea revista », scria Parisi. Dar, adaugă el, în acea vreme în care Harriet Monroe figura pe coperta revistei (ea era şi deţinătoarea *copyright*-ului, ceea ce făcea lucrurile şi mai clare) « *Poetry* era o instituţie lipsită de orice rigiditate ». Atmosfera era mai degrabă aceea a unui cenaclu şi nimic nu sugera activitatea unei redacţii şi cu atît mai puţin a unei întreprinderi comerciale (cu toate că nici Harriet, nici urmaşii ei nu au fost feriţi de asemenea complicate probleme). Era un necontenit du-te-vino: poeţi şi prieteni ai poeţilor aduceau manuscrise, le citeau, le ascultau pe ale altora, discutau cu Harriet, cu Alice Corbin Henderson, secretara redacţiei, o femeie inteligentă, spirituală, ale cărei remarci erau nu întotdeauna uşor de îndurat. « Veneau şi mulţi poeţi flămînzi, atraşi de maldărele de dulciuri pe care Harriet Monroe le ţinea în

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

permanență pe masă și de mîncarea pe care le-o pregătea în pripă, pe un primus ce sfiriia mereu într-o odăiță alăturată», își amintea unul dintre participanții la activitatea din primii ani ai revistei de la Chicago.

Ezra Pound își luase în serios însărcinarea de «corespondent în străinătate» versurile tinerilor poeți englezi, alese de el, soseau fără contenire în redacția publicației americane. În primii cinci ani, *Poetry* își consolidase faima de revistă neconformistă, de adversară a tradiției victoriene: versul liber, detestat de conservatori, își aflase în echipa de la Chicago cîțiva apărători dintre cei mai hotărîți. Prestigiul publicației sporise după ce în paginile ei apăruseră versurile lui Yeats; orientarea radicală era ilustrată de prezența imagiștilor britanici și americani, ai căror stegari erau Pound, Richard Aldington, Ford Madox Ford și H.D. (Hilda Doolittle). De fapt, *Poetry* a fost, o bună bucată de vreme, citadela imagismului. Și, se înțelege, colaborarea lui Joyce nu a trecut neobservată.

Dacă ar fi fost numai atît, și tot s-ar fi dovedit îndreptățită observația lui Reed Whittemore — el însuși un partizan al modernității în poezie — care, într-un studiu din 1963, consacrat unui fenomen cultural atît de specific cum e acela al « micilor reviste », avea să declare că « *Poetry* a făcut, mai mult decît oricine altcineva, un imens serviciu culturii anglo-saxone din acest secol ». Aproape nici unul dintre poeții de seamă ai Americii de mai tîrziu nu au lipsit, în anii tinereții lor, din paginile revistei: T. S. Eliot, William Carlos Williams, Robert Frost, Wallace Stevens, Marianne Moore se învecinau, în sumarele perioadei de început, cu reprezentanții populismului, susținători ai « democratizării literaturii », Carl Sandburg, Edgar Lee Masters, Vachel Lindsay și chiar cu unii militanți ai stîngii, John Reed fiind cel mai proeminent dintre ei. De altfel, reprezentanții radicalismului politic și literar se vor afla printre colaboratorii frecvenți ai lui *Poetry*. Revista a consacrat numere speciale poeziei indienilor americani și a negrilor, poeziei din sudul Statelor Unite și, fapt destul de rar pe atunci, creației folclorice, cîntecelor și baladelor compuse de legendarii cowboy ai preriilor. Alte antologii erau alcătuite din versurile poeților tineri, care nu împliniseră încă 23 de ani (e drept, nu toți cei publicați atunci în *Poetry* vor ajunge să se afirme mai tîrziu), și din cele ale copiilor.

Politica « ușilor deschise » nu s-a dezmințit nici după primul război mondial: revista a publicat o selecție din poemele « obiectiviștilor » (selecție semnată de Louis Zukofski), o alta din poezia hispano-americană, din cea britanică, și un număr consacrat poeziei sociale, militante (număr alcătuit de Horace Gregory, unul dintre cei mai acerbi critici ai sistemului monopolist și ai culturii generate de el).

Dar în anii '20 și '30, revista — asemenea multor publicații culturale ale timpului, — a fost confruntată cu mari dificultăți pe care nu a izbutit să le rezolve.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Cu atît mai mult cu cît donatorii bogați nu se arătau dispuși să susțină o publicație în care își găseau loc poeme ce atacau frontal, cu vehemență sistemul. Accentuate dramatic de criza economică, greutățile întîmpinate de Harriet Monroe și de prietenii ei au condus la concesii mari făcute unor versuri lipsite de calități poetice, așa încît, vreme de mai bine de un deceniu, numerele banale, chiar mediocre, nu sînt întru totul rare în colecția revistei. Procesul, care părea că va duce la decădere totală și la pierderea prestigiului dobîndit cu atîtea eforturi, era grăbit și de apariția unor alte reviste, încurajate de succesul publicației de la Chicago în primii ei ani de activitate, reviste ce dispuneau de fonduri mai importante (obținute de la universități și fundații academice, spre care *Poetry* refuza încă să se îndrepte) și-i atrăgeau, firesc, pe mulți dintre colaboratorii ei de altădată.

O oarecare ameliorare a survenit după publicarea, de către Morton Dauwen Zaubel (redactor al revistei după ce Harriet Monroe murise, în 1936, în timpul unei călătorii în Peru), a unei antologii cuprinzînd cele mai valoroase poeme apărute în *Poetry* de-a lungul primului ei sfert de veac. Penumbra mediocrității, care începuse să amenințe în ultimul timp faima revistei, a fost alungată abia după ce a ieșit de sub tipar un număr special (ianuarie 1937), dedicat poeziei recente din Anglia, număr îngrijit de W. H. Auden și de Michael Roberts.

Dar, în 1940, se părea că istoria (și așa neobișnuit de îndelungată) a revistei de poezie se apropia inevitabil de sfîrșit: fondurile acordate de Fundația Carnegie se epuizaseră și nu se ivea nici o perspectivă de înnoire a ajutorului. Sprijinit de mai mulți admiratori cu dare de mînă din Chicago, noul redactor, George Dillon, a pus, în august 1941, bazele unei asociații cu statut necomercial (« Asociația de poezie modernă »), ai cărei membri cotizanți au îngăduit prelungirea existenței revistei. La Washington, Archibald MacLeish — născut nu departe de Chicago, prea puțin legat pînă atunci de activitatea publicației, conștient, însă, de importanța ei în peisajul cultural al orașului — a organizat o seară de poezie: în fruntea listei donatorilor se afla Eleonor Roosevelt. Scriitori și editori marcanți din California și de pe Coasta de Est și-au trimis contribuția și au salvat revista de la pieire: nu cu mult înainte, Dillon tipărise un anunț, potrivit căruia numărul din iunie 1942 urma să fie cel din urmă, dar în octombrie *Poetry* publica o listă cuprinzînd numele a 180 de donatori, mai mulți decît avusese oricînd revista. Inventivitatea lui Dillon și a prietenilor lui scosese din impas o publicație culturală, fără să-i știrbească spiritul de independență și fără să o lase în voia vînzării în librărie și la chioșcul de ziare care nu a reprezentat niciodată soluția financiară a unei reviste literare.

Multă vreme de acum înainte, preocupările redacției se împart între menținerea calității artistice a publicației și aflarea unor modalități eficiente de a rezolva dificultățile bănești; epoca romantică a « cenaclului de la *Poetry* », cu prăjiturile și cu omletele pregătite în pripă de Harriet Monroe, prietena boemei literare din Chicago, rămăsese departe, în urmă, învăluită într-o aură nostalgică. Evenimentele cele mai importante ale istoriei revistei din anii '40 sînt serile literare și muzicale

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

organizate în folosul unei publicaţii aflate, periodic, în suferinţă şi donaţiile oferite de diverse organizaţii particulare şi de stat. Era, însă, limpede că prestigiul revistei nu avea decît de cîştigat din organizarea unor cicluri de conferinţe, cum a fost cel de istoria artelor din 1943 la care au participat, printre alţii, Frank Lloyd Wright, David Daiches, Arthur Meeker, jr., Daniel Cotton Rich, directorul Institutului de Artă, Rudolph Ganz, directorul Colegiului de Muzică din Chicago.

În 1947, Fundaţia Bollingen a acordat revistei o donaţie de 10 000 de dolari (donaţie înnoită în 1948 şi 1949); tot în 1947, redactorul din acea vreme, John Frederick Nims, a publicat cele dintîi suplimente de critică, a căror apariţie a devenit, nu peste multă vreme, periodică. Interesul echipei redacţionale faţă de tot ceea ce se petrece în cultura americană se vădeşte în editarea, în 1949, a unor extrase, sub forma unei broşuri, cuprinzînd articolele lui William Elton în care era analizată mişcarea, foarte controversată pe atunci, a « Noii critici » (broşura a fost foarte bine primită, dovadă cele patru ediţii succesive, într-un răstimp scurt).

Sfîrşitul deceniului al 5-lea pare să abată din nou asupra revistei primejdii fără număr; obişnuitelor dificultăţi financiare li se adăuga acum conflictul făţiş dintre redactorul-şef, Hayden Carruth, şi principala sa colaboratoare, Marion Strobel. Propunerile redactorului-şef, materializate în cîteva « observaţii asupra direcţiei politicii redacţionale », de o coerenţă şi de un simţ al echilibrului remarcabile (Carruth cerea o creştere a ponderii versurilor semnate de poeţi recunoscuţi, o exigenţă mai mare faţă de debutanţi, o atenţie sporită acordată prozei), nu au fost acceptate şi, la începutul lui 1950, Hayden Carruth a trebuit să demisioneze. (La aproape 30 de ani de la acest episod, Karl Shapiro punea conflictul pe seama încercărilor oculte ale lui Allen Tate de a transforma *Poetry* într-un organ al « Noii critici »; e adevărat că Hayden Carruth îi era bun prieten, dar nici un element al programului său nu pare a sugera că ar fi intenţionat să aducă revista în tabăra partizanilor lui Tate).

Se înţelege că a fost un curajos Karl Shapiro cînd, în aceste împrejurări, a acceptat propunerea de a prelua funcţia părăsită de Carruth. Noul redactor-şef (care avea să rămînă în fruntea revistei vreme de patru ani) s-a întors la politica stabilită la început de Harriet Monroe: nici o concesie în numele prieteniei sau al apartenenţei la acelaşi cerc poetic sau cultural. « Cea mai bună poezie nouă, inedită . . . fără deosebire de şcoală poetică sau de clică » urma să apară (aşa cum, de altminteri, s-a şi întîmplat) în paginile revistei. În 1952, el putea raporta Comitetului de redacţie: « Într-o epocă în care „micile reviste" au tendinţa să devină publicaţii semiştiinţifice de istorie literară şi estetică, *Poetry* are datoria să rămînă deschisă scriitorilor din afara cercurilor dogmatice . . . Datorită îndelungatei ei reputaţii de a-şi fi păstrat înaltele standarde valorice şi desăvîrşita integritate *Poetry* e revista spre care se îndreaptă toţi poeţii cu adevărat serioşi . . . Poeţii se pot adresa unui public mai larg dacă îşi publică opera în *Poetry* decît dacă şi-o tipăresc în volume individuale ».

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Şi numele colaboratorilor din anii '40 încoace o demonstrează convingător. În perioada în care Shapiro era redactorul ei şef, *Poetry* a publicat scrieri ale unora dintre poeţii cei mai reprezentativi din toate generaţiile: e.e. cummings, W. H. Auden, Wallace Stevens, R. P. Blackmur, Delmore Schwartz, Robinson Jeffers, Randall Jarrell, Robert Graves, alături de Robert Lowell, David Wagoner, Muriel Rukeyser, W. S. Merwin, James Merrill, John Berryman, Richard Wilbur, Anthony Hecht. Secţiunea de traduceri s-a lărgit, de asemenea: au apărut atunci versuri din Lorca, din Jiménez (la scurt timp după aceea, marelui poet i se va decerna premiul Nobel), Rilke, Stefan George, Valéry, Max Jacob, traducerile Mariannei Moore din La Fontaine; articole despre Baudelaire, Apollinaire, St. John Perse, Mallarmé, Cocteau, o istorie a imagismului, un amplu interviu cu Auden. Delmore Schwartz publica un articol despre T. S. Eliot şi despre « Vocaţia poetului în lumea modernă » (în care insista asupra obligaţiei pe care o are poezia « de a revela adevărurile imediate »), Dudley Fitts despre Ezra Pound, Horace Gregory şi Edouard Roditi despre Cavafy. Jacques Maritain scria despre « simţul poetic », Cleanth Brooks despre metoda critică a lui F. O. Matthiessen, Eric Bentley despre experimentul scenic de la Abbey Theatre; Theodore Roethke prezenta « atelierul de poezie » al studenţilor săi de la Universitatea Washington din Seattle, Paul Engle pe acela al Universităţii din Iowa. Numere speciale erau consacrate poeziei din Grecia (iunie 1951), Japonia (mai 1956), Israel (iulie 1958), India (ianuarie 1959), Italia (august 1959), Franţa (iulie 1962).

Principiile de bază ale politicii revistei erau susţinute de Eliot, Stephen Spender, e.e. cummings, William Carlos Williams, Edith Sitwell, MacLeish, Robert Graves care trimiteau redacţiei scrisori deschise, redactate în termeni admirativi, lipsiţi de orice echivoc. Edith Sitwell şi Dylan Thomas, ale căror viziuni poetice erau atît de diferite între ele, îşi citeau versurile la festivităţi organizate în beneficiul « bătrînei *Poetry* ». În noiembrie 1954 se inaugura ceea ce se va numi, de acum înainte, « Ziua Poeziei » (în englezeşte, ea poate însemna, la fel de bine, « Ziua lui *Poetry* »). Îl vor urma Sandburg, John Crowe Ransom, Archibald MacLeish, printre alţii. În 1959, T. S. Eliot îşi va citi versurile pe scena sălii — arhipline — a Filarmonicii din Chicago, în vreme ce afară, în stradă, sute de admiratori ai săi nu se îndurau să plece, nădăjduind că vor ajunge şi ei, în vreun fel oarecare, în sală.

O singură absenţă notabilă din paginile revistei, în ultimele două sau trei decenii: generaţia « beat », pentru care *Poetry* nu era destul de hotărît opusă oficialităţii (adevărul e că nici redactorii nu îi agreeau prea mult pe Ginsberg, Corso, Ferlinghetti şi pe prietenii lor, considerîndu-i « contestatari doar de dragul contestării » şi învinuindu-i că atitudinea lor era de o ostentaţie « lipsită de bun gust »; dar recenziile favorabile — semnate, de pildă, de Alan Dugan, de Frederick Eckman, de A.R. Ammons sau de Richard Duerden — nu au fost împiedicate să apară). Revista îşi păstra, fără ezitare, obiectivitatea chiar şi în cazul operei unor scriitori cu a căror viziune nu putea fi, programatic, de acord. Repulsia faţă de « spiritul de

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

coterie » rămas o pilduitoare trăsătură intelectuală a politicii tuturor redactorilor de la *Poetry*.

Nici problemele financiare nu mai erau atît de dramatice cum fuseseră cu un deceniu în urmă: fundaţiile culturale deveniseră mult mai receptive la apelurile revistei şi, în afară de aceasta, administraţia statului Illinois şi guvernul federal însuşi se arătau a fi preocupate de soarta unei publicaţii culturale care îşi dobîndise un asemenea prestigiu; aşa se face că *Poetry* a putut face faţă complicatelor probleme puse de criza din anii '70. Fireşte, nu i-a fost uşor, dar avea acum destui prieteni care s-o ajute la nevoie.

Cît de puţin adevărat a fost că *Poetry* a păstrat, de-a lungul întregii sale existenţe, o atitudine neutră faţă de evenimentele sociale o demonstrează deopotrivă « poemele de război », publicate în timpul celor două conflagraţii mondiale, şi numărul special, din septembrie 1972, care se constituia într-o energică atitudine împotriva intervenţiei în Asia de sud-est. El apărea la scurtă vreme după ce consiliul de conducere luase o iniţiativă fără precedent în istoria de şase decenii a revistei: la 10 mai 1972, în numele Asociaţiei Poeziei Moderne, trimisese preşedintelui, secretarului de stat şi mai multor membri ai Senatului, o telegramă « protestînd împotriva recentei agresiuni americane în Vietnam ». În raportul general din acel an, se menţiona succesul cu totul neobişnuit al numărului special din septembrie: administraţia revistei primise foarte multe cereri din partea bibliotecilor şi a abonaţilor de a li se trimite exemplare suplimentare.

În noiembrie, în atmosfera creată de apariţia numărului antirăzboinic , s-a organizat « Ziua Poeziei » (care îşi crease mai demult o solidă tradiţie); invitatul din acel an a fost Allen Tate. În continuarea serii de recitări, mai mulţi actori au citit cîteva impresionante pagini de corespondenţă ale celei a cărei fotografie domina întreaga sală: Harriet Monroe (se împlineau 60 de ani de la înfiinţarea revistei). Mă aflam, în acea seară de toamnă tîrzie, în vasta sală de conferinţe a Institutului de Artă din Chicago. Era atîta linişte, încît se auzeau ploaia şi vîntul zbîrlind apa lacului Michigan. Septuagenarul cu figură de adolescent, cu ochii lucind ironic sub fruntea imensă, citea:

« Din cîte drumuri trec prin suflet,
Doar unul singur se întoarce
Spre anii morţi de-odinioară . . . »

Am avut, în seara aceea mai mult decît oricînd, certitudinea că T.S. Eliot avusese dreptate cînd, într-o scrisoare din 1950 către Karl Shapiro, afirmase că *Poetry* încetase de mult să fie « o mică revistă »: sutele de tineri din sala Institutului de Artă care ascultau într-o asemenea tăcere versurile unuia dintre ultimii supravieţuitori ai generaţiei lui Faulkner, Hemingway, Hart Crane şi Thomas Wolfe, dovedeau că revista sărbătorită la augusta vîrstă de şaizeci de ani era o punte largă spre tradiţie, spre anii de odinioară.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

HARRIET MONROE

Noiembrie, 1912

NOGI

Ostaş viteaz al clanului războinic,
Prin Port Arthur cu-ntunecate stînci,
Cu vechea spadă şi cu braţul voinic,
Pe ţarul alb din tronul asiat l-arunci.

Şi spada samurailor din noi
Pînă-n prăsele îşi împlîntă fierul
În mîna ta, încît stăpînul tău
Să nu colinde singuratic cerul.

Şi drumul, naltă stea din răsărit,
Neabătut spre cer o să te poarte,
Printre vijelii care au pătimit
Prin crezul lor, din dragoste de moarte.

H.D.

(Hilda Doolittle)

DELPHI

(fragmente)

Cîntecul lui *Ştiu acum*
că nu e nimic înainte
ca orice salvare să stea
în conturul perfect;
ştiu acum că povestea poftelor lui
e-o minciună:
ademenirile lui l-au întrecut în viclenie carnea,
poftele lui
sînt poftele pure-ale ochilor
căutînd frumuseţea
în lucrurile palpabile;
cuvintele lui
au aripi să zboare;

ştiu acum
că toţi cei care l-au vorbit de rău,
care l-au pus în primejdie
şi l-au ameninţat pe Dumnezeu,
îşi ţin sufletele-n faţa unei oglinzi,
la fel e şi cîntecul;

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ești puternic?
e puternic;
ești prea slab?
e mai tare — dar nu tu ai dreptul
să-i pui la-ndoială
puterea cînd ființa ta se clatină:
de vină ești tu;
el nu cunoaște căința nici părerea de rău,
ci rămîne
fără cusur și perfect și întreg;
el este;
poți arde,
poți blestema,
poți să ameninți,
poți revărsa aur și sînge pe-altarul lui,
el nu ascultă de nici o chemare,
de nici o vrajă,
de nici un argument;

cuvîntul lui
e prudent,
hieratic,
autentic,
împărătesc,
dar poare ajunge la toți;
se schimbă dintr-un capriciu,
nu se clintește cînd e-amenințat,
cînd îl cheamă cîntece de flaut,
sau răpăit de tobe;
te poți tîrgui cu el,
poți să-l ameninți,
profetul
e-ndepărtat și mut;

totuși într-o zi
o să vorbească
prin graiul unui copil sau al unui sturz
sau al unui pai din piață;
va atinge cu brațul unui cioban
brațul tău,
va mîngîia cu buzele unui frate
buzele tale:
tu te vei aprinde-ntr-un cîntec,

pe care nici un negustor nu-l poate cumpăra,
și nici un preot nu-l poate dezmierda;
el e aici,
a plecat.

Ianuarie 1913

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

WILLIAM CARLOS WILLIAMS

PROBA NEMURIRII

E-un lucru mai superb ca orice floare;
Mult mai de preț decît e nestemata;
Mai larg decît e ceru'; -n veci nu moare.
Iubirea întrecînd și judecata.

Iubito, — alcătuire ești zeiească
Cumplită, dătătoare de speranță;
Junona,- Zevs stînd gata să lovească:
Și numele ți-e unul: Ignoranță.

Iunie, 1913

CARL SANDBURG

MASELE

Printre munți rătăceam și-am văzut ceața albăstruie și
colțul roșu de stîncă și-am fost uluit;

Pe țărm, unde lungi iureșuri sînt împinse de manevrele
nesfîrșite-ale mareei, am stat tăcut

Sub stelele preriei, privind Carul Mare cum coboară
pieziș deasupra ierbii orizontului, ascultam,
copleșit de gînduri.

Oameni de seamă, parăzi de război și de muncă, soldați
și muncitori, mama ridicîndu-și pruncii
în brațe — pe toate acestea le-am atins
și le-am simțit solemnul fior.

Și, apoi, într-o zi, i-am văzut pe săraci, milioane de
săraci, răbdînd și trudind; mai răbdători
decît stîncile, mareele și stelele; fără de
număr răbdători ca adîncul nopții:
și toți disprețuiți, sărmane ruine-ale națiunilor

PORTUL

Trecînd printre zidiri înghesuite, urîte,
Pe lîngă porți de unde femei
Priveau cu ochii adînciți de foame,
Hăituite de umbrele mîinilor foamei.
Ieșind din zidurile înghesuite, urîte

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Mi s-a ivit dintr-o dată, la marginea orașului,
Izbucnirea albastră a lacului,
Lungi valuri spărgîndu-se-n soare
Pe țărmul arcuit, udat de pulberea stropilor,
Și fîlfîitul zbuciumat al pescărușilor,
Mulțimi de mari aripi cenușii
Și pîntece albe zburînd
Virînd și rotindu-se-n văzduh.

Martie, 1914

VACHEL LINDSAY

CONGO

fragmente

Congo cum își taie, am văzut atunci,
Largi poteci de aur în umbrele adînci:
Un tărîm de basme-al negrilor se-arată
Se pune accentul pe ideile delicate. Se recită cît de viol se poate
Unde cîntă-un fluviu
Și orice poveste e adevărată.
Se-avîntă spre cerul cuprins de-nserare
Un palat de-abanos, printre pomii în floare.
Strălucesc balcoane, ziduri de-adamant, floare
De ivoriu, aur, os de elefant.
Și mulțimea rîde, rîde-acum cît poate:
Babuinu-n straie largi, de majordom,
S-a ivit în pragul porții de agate,
Papagalii sună în fanfare, peste
Codrul fără margini al țării de poveste.
Pompos
Dar un cîrd de vraci, cu capete de morți,
În veșmînt de flăcări, iată-i, vin la porți,
Straie lungi în aur poleite,
Și tichii cu pulberi de-adamant stropite.
Și mulțimea strigă, chiuie și saltă,
Și dansează juba toți deolaltă.
Sobru și spectral
Vracii cu-o privire aspră îi înstrună;
Cîntec vechi și aspru vracii-ncet îngînă
« Mumbo-Jumbo vă va blestema ».
Cu o copleșitoare siguranță, veselie și pompă din ce în ce mai repede și într-un ritm de dans marcat cu precizie
În veșminte de purpuri se arată la uși
Prinții dansului cake-walk, rotofei purceluși,
Cu tigve înalte, lustruite, lucioase,
Și-n ulcioare de vin, pălării de mătase:
Cu perechile lor ei grozav se făiesc;
Fetele se rotesc precum fluturii-n zbor
Negre sînt, de cărbune: poartă perle în păr.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Iasomia în rochii e-mpletită în fire,
Clopoţeii — legaţi de glezne subţire.
Şi perechile rîd, rîd cu poftă, de vraci
(Care-şi mormăie cîntul, slăbănogi şi posaci.
O, ce rar vracii-aceştia cu privire-nfocată,
La petreceri se-ntîmplă să surîdă vreodată !)
Şi să danseze tinerii-ncepură

Cu o umbră de dialect negru şi cît de repede se poate spre sfîrşit

(Răsplata-i, cît un stat de om, o prăjitură).
Cîntînd aşa: « Boomlay, boomlay, Boom ! »
Dar vracii chicotesc şiret;
Şi cîntă, secăturile, c-un glas proclet:
« Mergi cu grijă, mergi încet.,
Că Mumbo-Jumbo, zeu al lui Congo,
Mumbo-Jumbo te va blestema
Cu grijă, încet, păşeşte-ncet,
Boomlay, boomlay, boom,
Boomlay, boomlay, boom,
Boomlay, boomlay, boom,
Boomlay, boomlay, boom,
BOOM ».

Rar, calm, filosofic

(O, ce rar vracii aceştia cu privire-nfacată
La petreceri se-ntîmplă să surîdă cată vreodată !)

Iunie, 1914

WALLANCE STEVENS

ETAPE

I.

Paris: o piaţă mică
Să trec m-aşteaptă iar,
Ei, stînd cu toţii-acolo
Sorb leneş din pahar.

În colţ e-o trăsurică,
E tristă vremea. Plouă,
Era argint odată
Şi verde-n frunza nouă.

E-un papagal în geam,
Ne-aşteaptă şi parada,
Auzi cum sună toba.
Şi serenada

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

II.

Ce gust bun e-n izbîndă !
Nu e la fel ca în legenda
Atridului Agamemnon.
Un ochi căzut în mîl
Şi Hopkins
Cu faţa palidă şi cruntă.

III.

Însă goarnele în noapte
Erau aripi ce ne poartă
Spre odihnă şi-alinare;

Arabescul candelelor mele
Desenat
În adîncul visurilor grele,

Vînturi se stîrnesc
Unde înşi gingaşi cresc;

Păsări care bine ne cuvîntă
În abisul nopţii negre cîntă;

Viţe cu ciorchini gălbui
Care cad
Peste zidul
Ce-mprejmuia întregul iad.

IV.

Şi nobleţea morţii s-a răsfrînt
Iarăşi peste oamenii de rînd
Winkle mîndru s-a simţit
Ca Atreu
Cînd a murit.

Şi lui London să-i fi dat
Munci, risipe
Gustul jertfei minunat?
Şi lui London
I-o fi dînd
Întristarea
Spor măreţului avînt?

Noiembrie, 1914

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

T. S. ELIOT

CÎNTECUL DE DRAGOSTE AL LUI J. ALFRED PRUFROCK

(fragmente)

Să mergem amîndoi, şi tu şi eu
Cînd peste cer se-ntinde-amurgul greu
Cum se întinde un bolnav eterizat pe masă;
Să mergem, deci, pe strada aproape neumblată,
Refugiu, cîteodată,
Plin de şoapte
Al nopţii fără-odihnă-a hotelului de-o noapte
Şi-al birtului cu rumeguş pe jos.
Sînt străzi care se-ntind, dovezi plictisitoare
Ale-argumentelor înşelătoare
Ce duc spre neasemuita întrebare . . .
O, nu-ntreba: «Ce e?»; mai bine
Să mergem: hai în vizită cu mine.
Femeile-n odaie forfotesc
Şi despre Michelangelo vorbesc.

Gălbuiul fum botul de geam şi-l freacă
Şi linge colţurile înserării
Şi zăboveşte peste şanţ, peste băltoacă;
Din hornuri, pe grumaz îi cad funingini.
Alunecă lingă balcon şi face-un salt:
Văzînd că-i noapte calmă de octombre,
Se-ncolăceşte adormind sub zidu-nalt.
Desigur, va fi timp
Pentru gălbuiul fum ce lunecă pe stradă
Frecîndu-şi spatele de geam:
Va fi, desigur, timp, da, va, fi timp
Să-nveţi să-i vezi pe cei ce-vor să te vadă;
Va fi, deci, timp, s-omori şi să creezi
Şi timp al muncii, timp al mîinii care
Aşează înainte-ţi o-ntrebare
Timp pentru mine, timp şi pentru tine
Timp pentru sute, mii de şovăiri,
Şi de viziuni şi de revizuiri
'Nainte de-a-ţi lua ceaiul cu tartine.
Femeile-n odaie forfotesc
şi despre Michelangelo vorbesc.

Desigur va fi timp
Să-ntreb: «Cutez?» şi iar «Cutez?» a doua oară
Timp să mă-ntorc şi să cobor pe scară.
În creştet pleşuvia va-ncepe să răsară.
(Vor zice: «Uite părul cum i s-a rărit»)
Şi redingota mea şi gulerul scrobit,
Cravata mea discretă, acul foarte potrivit
(Vor zice: «Uite braţele cum i-au slăbit)».

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Cutez
Să tulbur universul?
Într-un minut e timp
Pentru decizii cărora alt minut le schimbă mersul
...
Nu ! Nu sînt Hamlet, n-am fost menit să fiu;
Sînt nobil din suită, deci unul dintre-acei
Care susţin acţiunea în două scene-ori trei,
Lui Hamlet sfetnic: un instrument, deci, oportun,
Dornic să fie de folos,
Politicos, prudent şi cu tipic,
Puţin obtuz, puţin pompos
Şi uneori ridicul chiar un pic,
Iar alteori un pic Nebun.
Sînt bătrîn ,. . . sînt bătrîn . . .
Tot mai lungi pantalonii îmi rămîn.
Tot mai lungi pantalonii îmi rămîn
Să mă pieptăn cu cărare? Pot mînca un fruct cu coajă?
Cu pantaloni albi de flanelă mă preumblu-ncet pe plajă;
Sirenele îşi cîntă cîntări pline de vrajă:
Nu cred că pentru mine sînt cîntate . . .
Le-am văzut pe valuri călărind, spre larg,
Părul alb al spumei pieptănîndu-i
Valul alb şi negru cînd îl bate vîntul.
Cu fete-n alge roşii şi verzi înveşmîntate
Noi zăbovit-am într-al mărilor palat;
Cînd, însă,-am fost treziţi de glasuri omeneşti, ne-am înecat.

Iunie, 1915

HART CRANE

LA MORMÎNTUL LUI MELVILLE

Sub val, departe de-acest ţărm, vedea
Cum zarul oaselor de înecaţi
Heralzi trimite. Feţele-i ating.
Prăfosul mal şi se ascund vederii.

Treceau epavele cu clopot mut.
Dădea potirul morţii drept dobîndă
O foaie cu livide hieroglife,
În coridor de scoici, prevestitoarea rană.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Şi în rotirea vastă a spiralei.
Şi vrăjile şi relele-mpăcate,
Ochii-ngheţaţi altare înălţau.
Răspunsuri mute fulgerau prin stele.

Busolă, cîrmă şi sextant nu iscă
Maree noi . . . În piscuri de azur
De bocete nu-i privegheat matrozul.
Fantastica lui umbră-o ţine marea.

Octombrie, 1926

RICHARD EBERHART

CUVÎNT DE ACCEPTARE

Cînd nu poţi face nimic,
Nu face nimic.

Nu are nici un rost
Să te frămînţi.

Dacă ajungi să dormi,
Lumea nu mai există.

Cînd nu poţi face nimic,
Nu face nimic.

Noiembrie 1927

ALLEN TATE

DIN SONETELE SÎNGELUI

VII

Slăvesc un foc ce-a fost de-a pururi viu.
Se stinge-acum, cu cei ce-s leat cu noi . . .
Tot una e: e doar un nume, ştiu,
Nu-i tare ca tîrziul caprifoi.
Gîndeşte-te de ce-i văpaia-albastră
Cînd furia e-n toiul ei fierbinte:
Noroc că nu-i ulei în lampa noastră,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Că flacăra tot cerul l-ar cuprinde.
Troznind, toţi căpriorii ar cădea
Asupră-ne; privind văpaia sfîntă,
În jilţu-i stăm, un şal ne-nfăşura,
Materna ei lumină arde blîndă
Precum amurgul de noiembrie spectral
Să ardă, albă, crucifixul pal.

Noiembrie, 1931

ELISABETH BISHOP

UN MIRACOL AL MICULUI DEJUN

« Miracolele ne dau putinţa să judecăm gîndirea
şi gîndirea ne dă putinţa să judecăm miracolele »

La şase dimineaţa ne aşteptăm cafeaua
Cafeaua şi preamilostivele fărîme
Ce trebuia să le primim de pe-un balcon,
Ca regii din vechimi, ca pe-o minune.
Era-ntuneric încă; un pas făcuse soarele
Pe o prelungă undă-a rîului.

Întîiul bac al zilei de-abia trecuse rîul.
Ce frig era ! Speram măcar cafeaua
Să fie caldă, fiindcă soarele
N-avea să ne-ncălzească; şi fărîmele
Cu unt speram să fie unse, prin minune.
La şapte, cineva ieşi-n balcon.

A stat o clipă singur în balcon
Privind deasupra noastră, înspre rîu.
O slujnică i-a-ntins uneltele minunii
Compuse dintr-o cană de cafea
Şi dintr-o chiflă: -o rupse în fărîme,
Iar creştetul îi sta chiar lîngă soare.

Era nebun? Cînd s-a-ntîmplat sub soare
Tot ce-ncercă să săvîrşească în balcon?
Primit-a fiecare, uscată, o fărîmă
— Dar unii cu dispreţ au azvîrlit-o-n rîu —
Şi într-o cană-o picătură de cafea.

Stăteam în preajmă, aşteptînd minunea.
Pot să vă spun ce-a fost: n-a fost minune.
O casă preafrumoasă sta în soare,
Prin uşi venea mireasmă de cafea.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Din ipsos alb, baroc, era balconul
Clădit de păsări ce urcau din rîu,
De-aproape l-am văzut, lîngă fărîmă.

Şi săli de marmură şi coridoare. O fărîmă,
Palatul meu, zidit printr-o minune,
Prin secole, de gize, păsări şi de rîu
Ce piatra a sculptat-o. Ies în soare,
În preajma micului dejun, stau în balcon,
Îmi sprijin sus picioarele şi sorb butoaie de cafea.

Înfulecăm fărîmele ii înghiţim cafeaua.
Şi, dincolo de rîu, fereastra prins-a soarele:
Se săvîrşea minunea, din greşeală, pe-un alt balcon.

Iulie, 1937

e.e. cummings

DIN ŞAPTE POEME

muritori)
sui
    nd sp
    re fiecaritate înc
    ep
ameţitor
    legănatullucrurilor
cu iuţeli de
trapez ţîşnesc tumbe
oes chizîndu-i
    pe ale lui pe ale ei
se întîlnesc
    se năpustesc
    pe deplin este sînt min
                    unaţi toţi ei ai
întoar
    ceril
        ş
        i
căderii ce se prăvălesc cu toţii ca visul
în)

Ianuarie, 1939

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

RANDALL JARELL

DRUMURILE ŞI OAMENII

Ce-a spus furtuna? Şi ce vor copacii,
De pot să vrea? Sînt rege-al celor morţi,
Eroul spune cîmpului învins.
E-adevărat. Şi nimeni nu-l aude.

Sînt multe soiuri de înţelepciune, Pe unele
Chiar şi inteligenţii le-nţelege. Iubirea
E limita ce tinde spre iubire. Săpătorul costeliv
Din peşteră culege-un ciob

Mult mai de preţ decît splendoarea noastră. Pe el, un leopard
În ocru, nesimplificat, se mişcă-ncet
Printre mileniile lui, agera privire
A celor morţi, în zorii-aceia, printre căprioare.

Adu-ţi aminte, orice pumn de aer are-un vector.
Puieţii-ntîrziaţi pot spune-oricînd.:
Poate c-aşa-i; şi eu mă schimb într-una;
Şi tu iei calea vîntului cel mare.

Ştie ce spune va fi întotdeauna înţeles
Ca răspunsul cel mai simplu-al dragostei fără speranţă
A piticilor pentru strălucitoarea fecioară
Ce moare sub sticla unui sicriu minunat.

Iulie, 1939

GERTRUDE STEIN

STANŢE ÎN MEDITAŢIE

Prea bine ştiu că ea-i acolo
Atît cît poate fi ea acolo
Dar tot ce ştiu e tot ce ştiu cînd
Care mi-e drumul către a fi acolo atunci
Pe care ea îl va şti aşa cum ştiu eu aici
Că e acum că e acolo
Că ploaia e acolo şi e aici
Că e aici că ei sînt acolo
Ei au fost aici ca să o lase acum

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Dar cît de nechibzuit e să-i întrebi dacă le place
Bine înțeles că le place pentru că le place ceea ce au
Dar s-ar putea foarte bine să le placă altceva
Şi foarte probabil deasemenea îl vor avea
Şi le va plăcea pentru că s-ar putea foarte bine să nu li se
Aducă aminte că e mai necesar decît oricînd
Să nu fie surprinşi că la un moment dat
Cînd ceea ce li s-a dat luîndu-li-se ceea ce au
De care nu au grijă să nu se amestece
Şi pot foarte bine să se cufunde în aroma
Nu despre care ci şi prin care ei ştiu
Că ei le spun aşa.

Februarie, 1940

KARL SHAPIRO

LA PENSIE

Ceva îi spune că a ajuns
La marginea puterilor, de cîte ori se duce
La vechea instituție, de pildă să-şi ia poşta.
Şi-a păstrat cheia, dar are senzația
Că-i lunecă pămîntul sub picioare.
Un coleg îl priveşte uimit şi-i spune
Cu exagerată cordialitate « Salut ! ».
Dar se poartă de parc'ar fi văzut un strigoi.
Amîndoi ştiu că ar fi fost mai bine
Să se-ntîlnească pe stradă
Decît aici; oricum
O asemenea întîlnire e un fel de pas greşit.
Îşi flutură un rămas bun de parc'ar fi
Un grăunar şi o albină.
La plecare, se poticneşte puțin, din politețe.
Sperînd să nu se lovească nas în nas
Cu nici un June Turc,
(Conversația cu ei e imposibilă,
Numai jargon şi nici un fel de stil).
Între timp, venea mereu la prăvălie
Un văr de departe, un musafir, un camerist
Al cărui nume şi-l aminteşte din ce în ce mai greu.
Cuvîntul « postum » i-a izbucnit în cap !
O fi intrat într-o sectă de strigoi?
La urma urmelor, nu e
Vreun judecător al Curții Supreme
Ales pe termen nelimitat.

@Asociația Ziariştilor Independenți din România

Şi, în afară de asta, se bucură că e la pensie:
Migăleşte la situaţia asta, ca la o operă de artă,
Sperînd că nimic nu-i mai stupid decît un hobby
Sau mai sentimental decît o inimă de copac.

Octombrie, 1940

ALAN DUGAN

DEOPARTE

Pe strada 3, duminica-n amiază,
Pe caldarîm se-nvîrtejesc ziare,
Trec fetele în strai de sărbătoare,
Şosete albe, pantofiori de lac.

Vin de la slujbă, merg spre cinema,
Purtînd povara bibliilor şi
Păşesc încet, trecînd în grup de la
Biserică. Şi totu-n jur e gri:

Beton, ziare, şine: n-au culoare
Decît pălărioarele: sînt noi
Şi-s roşii —
crime-ngrozitoare
Şi naufragii, molimi şi război
Sub paşii lor răsună stinse, line:
Duminica aşa se şi cuvine.

Ianuarie 1945

KENNETH KOCH

POEM LA ÎMPLINIREA A 20 DE ANI

În cimitiru-american de ziua mea
cruci albe-n verde tropical se-ngaimă
şi anii cei iuţi adunîndu-se-n chipuri uitate . . .

şi palmierii păşind falnic ca nişte uriaşi
de ziua mea, amintiri fierbinţi de-adolescent
văzute printr-o draperie de apă . . .

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

De ziua mea cred în ceea ce-i matur şi real:
toţi se-aşteaptă să acţioneze, nu să măsor
realitatea din spatele faptei,
omul ce se ridică-n picioare în vis.

Noiembrie 1945

JOHN BERRYMAN

RĂMAS BUN

Mişcarea nesomnului tulbură aerul iernii
Aşa să fie! Şi faţa lui pare o formă
Solemnă, sonoră, sub urletu-alarmelor,
Ochii umbriţi şi închişi.
Fără-ndoială, e mult prea tîrziu pentru toate acestea,
Şi mă-nfior, iubirea-mi tînjeşte şi eu îmi revărs
Spre mişcătoarele umbre (dar unde?) privirea-mi fierbinte,
O smulg ca pe nişte măruntaie din mine.

Ceea ce fost-a odată luat nu se-ntoarce nicicînd:
Îl iau în noaptea ce stă ghemuit la pîndă
Sau pe munţii ce-aşteaptă să-mpartă cu zorii lumina lor blîndă.
Nu! Sînt singur,
Ceea ce fost-a odată luat n-ar trebui dat în vileag.
Mă tîngui, mă chinui, şi-n urmă apoi mă trag.
După atîta timp mai pot să tînjesc şi să ard,
Fiu etern?

O, phoenixu-n copacul inimii, lin,
Fiecare la timp, cu mirodenii şi crengi,
Ultimul cuib şi-l clădeşte, miraculoasă odihnă,
Aproape orb, din foc lunecînd,
Cu tata pentru mama mă bat, mă voi culca în patul tău curînd
Mă furişez în patul zăpezii, nevătămat,
Căldura ne încălzeşte, caldă, destulă ca să ne
Despartă. Plîngînd mă scufund.

Aprilie 1948

JAMES DICKEY

CEI ŞASE

Sire, te visam
Cum dansai c-un crîng,
Frunzele din ram

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

La Acra căzînd
Sau la Caen, loveşte
Frunza,-n pelerini
Sub aripi, orbeşte,
Cresc tăciunii, lin.

Phoenixul veghea
Cruce, poartă, uşă,
Şi făptura sa
Îşi cernea cenuşa.
Fugi de umbră, sire,
Eu fug în neştire.

Octombrie 1951

THEODORE ROETHKE

TOATĂ DIMINEAŢA

În cartierul nostru-mbătrînit, guguştiucii locuiesc cu noi:
Gunguritul lor profund face parte din dimineaţă,
Departe,-n preajma noastră, chemarea lor plutind peste traficul maşinilor,
Frumosul şi lugubrul bocet rostit la intervale egale,
Prost din trecut şi memento.

Stau, vreo trei sau patru, sus de tot, în brazii din spatele casei
Bătînd greoi din aripi cînd un automobil izbucneşte prea aproape.

Iulie, 1962

EZRA POUND

CANTO CXIII

fragmente

Prin cele 12 Case ale Cerului
văzîndu-i pe drepţi şi pe nedrepţi
gustînd dulceaţă şi amărăciunea,
Tatăl Helios se-ntoarnă
«Lauda muritorilor nu o aud urechile sale»
(Ale Fortunei)

Şi nu-şi mai face zei din frumuseţe
e pe moarte.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Şi totuşi la plimbare cu Mozart, Agassiz, Linné
sub aerul ce atîrnă în bătaia soarelui

Iată ce ocupă spaţiul gîndului tău
Şi al acestei grădini, pururea pipăind cu petala,
cu nervura frunzei,
drumul din întuneric spre penumbră

Şi pe Li Ciang zăpada are culoarea turcoazei
Lumea pietrei pe care ne-a salvat-o pentru amintire
o urmă subţire în văzduhul înalt
Şi cu ei Paré (Ambroise) şi Omul împotrivindu-se Morţii
Tewddel, Donnelly,
bătrînul Pumpelly traversînd Gobi
«nici un cal, nici un cîine, nici o capră».
«I-am mîncat inima, spune-i acestui tică ...
Pe cinstea mea i-am mîncat-o»
17 Maggio
de ce nu şi
băuturi tari?

Dar nu pentru soare şi serenitas
(19 mai '59)
H.D. a zis odată «serenitas»
(Atthis etc)
la Dieudonné
în preistorie.

Nici un cal, nici un cîine, nici o capră,
Şoldul prelung, sînul tare
să cunoşti frumuseţea, moartea, disperarea
şi să te gîndeşti că tot ce a fost va fi iar
curgînd mereu curgînd.

Apoi un nor în formă de potîrniche, furtună de praf,
Infernurile se mişcă în cercuri
Nimeni nu-şi poate zări sfîrşitul.
Zeii nu s-au întors. «Ne-au părăsit»
Nu s-au întors.

Procesiunea norilor şi aerul le mişca însăşi viaţa.
Orgoliul, invidia, spiritul de posesiune,
3 chinuri ale infernului
şi un vînt clar peste garoafe
peste Portofino 3 lumini în triangulaţie
sau merele Hesperidelor căzîndu-le-n poală
din copaci fantomă.

Şi-n cugetul tău frumuseţea, o Artemis,
Dafné în goană zadarnică
Atunci cînd onixul se sparge
Din beznă tu, Părinte Helios, ne călăuzeşti
dar cugetul, asemenea lui Ixion, veşnic se-ntoarnă

Februarie, 1962

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

W. S. MERWIN

ZEII

Dacă m-am plîns sper că am terminat cu asta

Nu-i cazul să mă fălesc dar îndeplinesc
Ocupaţii diverse
Vecinul meu orb m-a rugat
Să-i descriu întunericul
Îl încep dar

Toată ziua aud luptele din vale
Exploziile căzînd ca orezul şi
Tot ce urmează
După ce aceste secole au trecut şi toţi au avut
Pe cîte cineva de bocit cîte o durere de plîns
Panglici incolore atîrnă pe ziduri
Şi cad
Şi în viitor mă vor găsi mereu
Pînă cînd noaptea va sfredeli sub pămînt

Eu
Sînt tot ceea ce rămîne din el
E limpede totul se pierde
Zeii sînt ceea ce nu a izbutit să se prefacă în noi
Acum s-a terminat nu mai vorbesc

A trecut momentul e întuneric
Ce e omul care ar trebui să fie infinit
Muzica unei planete surde
Unică notă
Se aude mai departe aceasta e
Cealaltă lume
Pietrele astea sînt ale vîntului
Dacă el ştie ce să facă cu ele

Septembrie, 1964

ROBERT LOWELL

RUINELE TIMPULUI

I.

Privit-am şiţa mucedă a casei,
cîndva lemn tare, — acum ieşii de muşchi
scurmate de ruina timpului

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ce vestejeşte florile invoalte.
Prin pajişti urc. Un soare palid soarbe
zăpada mocirlită prin pîrloage;
grămezi, buştenii jefuiesc cîmpia.
În casă, văd cum praful şi uzura
au devorat tot ce e-n preajma mea;
uscat, bastonu-i mai incovoiat
şi sabia-n rugină e-ngropată —
mîner nu are pumnul să mi-l ţină.
Mă doare totul — moartea va să vină.

II.

În Roma cauţi Roma? O, pribege!
În Roma nu e Roma nu e loc;
Îi un mormînt colina Aventină,
de-un leş e credinciosu-ntîmpinat.
Pe Capitoliu, — a Romei vechi cunună,
bănuţi tociţi de degetele vremii
mai mulţi s-au risipit de vremi şi soartă
decît pierdut-au Hanibal sau Cezar.
Şi-n curgerea-i domoală, Tibrul plînge,
cetatea prăbuşită în mormînt —
Sînt undele femei izbindu-şi pieptul.
O, Romă! Din izbînzi, putere, bronz,
tot ce-a fost trainic s-a pierdut. Şi cele
ce fost-au efemere s-au păstrat pe veci

III.

Bisericuţa, sumbrele morminte,
mîndrii ale sculpturii . . . Stai, drumeţe!
olmazuri au fost prinse în profir,
cu dălţi mai netede ca gheaţa. Cripta
pecetluieştre ţărna celor care
simţit-au apărarea ţărnei. Cine-s?
Citeşte ce stă scris aici. Cuvîntul
dă Pietrei înţeles şi glas aramei;
lăcaşul, prin smerenie, — i frumos.
Credinţa leagă urnele de praful
eroic al lui Sandoval, cel care
lăsat-a herbul lui — cinci stele-albastre
pe-un cîmp de aur — sprinten a urcat
prin ceru-albastru cu-nstelări de aur.

August 1966

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

DENISE LEVERTOV

RESPIRAŢIE

O răbdare
desăvîrşită.
Copacii au ingenuncheat.
în ceaţă. Ceaţa
urcă încet.
pe coline.

albe
pînze de păianjen, iarba
culcată acolo unde căprioarele
au căutat mere.

pădurile —
de la pîrîu pînă acolo
unde creasta colinei priveşte
pe deasupra ceţei — nu se trimite
nici o pasăre.

atît de desăvîrşit nu e
nimic decît
fericirea însăşi, o respiraţie
prea profundă ca s-o audă cineva

Martie, 1966

GARY SNYDER

CUM TREBUIE SĂ PRIVEŞTI

În gerul care se lasă
Înfăşoară-te-ntr-un cearşaf alb
Şi citeşte. Atît.
Învaţă să scrii semne chinezeşti
Pictează tablouri cu munţi
Pune sare pentru cerbi
Şi în cuptor pune prăjituri şi biscuiţi
Colindă pădurea, adună lemne răsucite de vînt
Cară-le-n spate şi sparge-le.
Presară orez pentru potîrnichi şi pentru iepuri
Pune cîte-un semn pe răsărit şi pe-amurg, soarbe suc aromat de mere

Fumuri cîrlionţate
Cărţi ale Florilor Cărţi ale Păsărilor Cărţi ale Stelelor

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Vechile Reader's Digest *uitate în urmă*
Ridiculizînd radioul cu un turnuleţ îndepărtat
asemenea ţie ascuns în nori,
Citind hărţi vechi, verificînd starea vremii, dezumflînd
sacii de dormit ai Administraţiei Pădurilor

Unge fierestrăul ascute toporul
Învaţă semnele tuturor piscurilor pe care le vezi
învaţă care din ele e cel mai înalt
învaţă pe de rost rîurile din preajmă.
Caută un iaz umplut de zăpadă topită-ntr-o zi călduţă
scaldă-te-n apa căliie.
Ieşi în aerul ceţos şi urcă de unul singur
Cartea stîncilor
Fii gata pentru venirea zăpezii, fii gata
Să cobori.

Decembrie, 1966

CHARLES WRIGHT

MORMÎNTUL DE PE MÎNA DREAPTĂ

Zace în Vestul American
Neuitat de nimeni. Nici o piatră
Nu-nseamnă locul,
Şi nici nu-i nevoie. Ce speranţe
S-au pietrificat, ce aşteptări,
Călătorul nu va înţelege;
sau — înţelegind — va purta grijă.

Asemenea semne ale drumului
(Pietre ciudate, norii dimineţii
Care-au fost cranii), s-au risipit,
S-au erodat. Şi cărările

Ce ne-au îndurat trecerea, drumurile care cîndva
Existau, pare-se, numai
Ca să ne poarte într-acolo s-au veştejit şi
Au crescut peste măsură.
Nimic nu se găseşte lesne.

Dacă totuşi stărui şi
Te-apropii la noapte de peisajul fărîmiţat vei
Afla la capătul ţinutului aceste cuvinte:

«Acesta-i mormîntul de pe mîna dreaptă,
Pragul, vrednicul de plîns».

Septembrie, 1969

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

LOUISE GLUCK

COPACUL

Totu-i aici,
Luminoasa apă, răsadul
Repetînd, creangă cu creangă,
copacul alungit de lentile
Proiectat
Pe verdele de venin al peisajului.

Mai, 1971

ERICA JONG

EXPLICATORUL UNIVERSAL

Explicatorul universal
își murmură blînd
numele viselor
îi desparte pe flămînzi
ațîțîndu-i pe unii-mpotriva celorlalți.
Explicatorul universal

mistuie gloanțe-n măruntaiele lui
vorbe-n gurile lui
poluează aerul
cu toți porii.

Explicatorul universal
face chiar și dragoste
cu remarcabilă abilitate
și-n același timp face război
și-n același timp vorbește despre pace.

Explicatorul universal
împarte acțiuni la bombe
și contracte de-apărare pentru poeți.

Un om a vrut cîndva să-l omoare:
Gloanțele s-au întors bumeranguri
și l-au ucis;
Explicatorul universal
l-a canonizat pe loc.
Explicatorul universal
e mic și începe
în palma sufletului lui.
Dacă-l iei din scurt explodează
înăuntrul tău.

Iulie, 1971.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

GEOFFREY HARTMAN

OFENSIVĂ DE PRIMĂVARĂ

fragmente

2.

Amurgul cu degete negre
o hrănește-n fiecare zi
cu felii de amintiri arzînd cu napalm
ea se întoarce și nu-și poate desprinde privirea
din minte

copiii trec prin flăcări
pe sub inima ei
ținte sub aripi de gheață
adînc încolăcită tensiunea cugetului ei
zvonuri iscîndu-se despre
prunci, pat, masă, politică,
ucigașă consolare . . .

Norul arde deasupra
ea își respiră propriul aer
amintiri, corpuscule inutile,
trupu-i muribund care încearcă
să trezească o minte muribundă
în noaptea conștientă
în care nu e uitare

Deschide obloanele.
Păsări ciugulesc un hoit sfîrtecat.
. . . . .
Un copac umflat de ploi
frunze împodobind aerul cu ciucuri
priorități ale visului
contopesc lucruri și cele de pe urmă
omul de sînge
omul de zăpadă.

Încă o dată prin velința de nori
trec vijelii peste
bărbatul și peste femeia
care-și cer încă o dată unul altuia dragoste
. . . . .
Degetul apasă pe buton.
Un calcul greșit
estest vestvest
pămîntul nu poate ascunde sîngele.
E gol patul
în care mielul lipsit de putere
dormea lîngă leul lipsit de putere.

Septembrie, 1972

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

GLOVER DAVIS

COLOANA

O coloană de camioane ale marinei
se-ntinde prin ceață înaintea noastră.
Farurile sînt conuri înghețate
abia atingîndu-i pe soldații
care se sprijină de taluzuri, privind țintă
pe sub marginile căștilor spre trecut.
Clipesc sau își reped mîinile acoperindu-și,
centurile, curelele, cataramele
care-ar putea sclipi în lumină.
Oboseala stă-mplîntată
ca o lamă de cuțit
în umeri și în picioare
amestecată cu nisipul. Aș putea spune
că fețele lor sînt curate ca hîrtia.
Aș putea spune că
nimic din ceea ce așteaptă
nu se va întîmpla vreodată
și că atunci adorm
înghesuiți în camioane
pe șoselele Americii,
îmi amintesc de durerile
fără de glas ce mocnesc în ochii cirezilor.

Septembrie, 1972

EDMUND WILSON

■

O, nu aici ! O, nu aici ! Prea îndelungă vreme-am stat,
Vrînd ușa camerei s-o aflu, am bîjbîit prin bezna grea,
Fantoma clarului de lună arare mi s-a arătat.
Vedeam zăbrelele de-argint zăcînd sfărmate pe podea.

Aud femeile cum rîd, un cîntec lung, purtat de vînt,
Mireasma ploii din grădină o simt încet de tot cum vine
Prin praful des ce mă-nconjoară. Aici atît de singur sînt . . .
O, nu aici. Bătrîne umbre, vă știu pe toate-atît de bine . . .

Octombrie, 1972

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

HOWARD NEMEROV

O ÎNCHEIERE

Au fost lungi săptămîni de-arşiţă:
Cu-o zi ploioasă augustul se-ncheie
Ca un ritual. Şi spiritul, uscat
De-acea lumină neînduplecată,
Se bucură de sferele de-argint
Ce mărunţesc tot aurul din soare;
Şi cugetul, de strălucire mîntuit,
Învăluit în rasă cenuşie,
Păşeşte ca un penitent
Pe trotuarele care reflectă cerul:
Luminile se sting în josul străzii,
Se duc spre casă sparte semafoare.

Iulie, 1975

KATHLEEN SPIVACK

NOAPTEA DE CRISTAL: BERLIN, 1938

E atîta linişte
încît se aude pianul
de-alături;
un necunoscut
exersează.

În camera ei
o fetiţă
se uită la casa de păpuşi;
concentrată,
mută lucrurile-n odăi.

Scoate
mobila din salon
de trei ori:
o canapea lipită stîngaci
şi mese şi linguri goale.
În bucătărie nu e nimic,
dar în baie
o cadă mică de celuloid
parcă se bucură.

Pianul se opreşte brusc
împleticîndu-se. Ampla tăcere

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

lasă un gol :
dacă o persoană măcar una
ar înţelege.
Dar fetiţa e ocupată
cu mobila casei de păpuşi:
o aşează cu degete stîngace
şi lucrurile o ascultă.
În camera lor tapetată
mama şi tatăl
sînt ţepeni ca nişte beţe de chibrit:
mama se sprijină de canapea,
tatăl, în fotoliu,
nu aude nimic.

Fetiţa
abia mai respiră:
e concentrată, nu vede decît
vechea cutie de pantofi —
casa de păpuşi
La etaj, o păpuşă se bălăceşte
într-un lighean jucărie
şi sora mai mare-i teribil de plictisită:
se-ntinde pe podea
şi aşteaptă.

Afară-i război
sau viscol
Vijelia aruncă departe
ţări întregi şi ţăndări de sticlă.
Copilul mută mobila,
o pune la locul ei
şi dă jos perdelele —
atît.
Păpuşa cu-obrajii roz e zgîlţîită
cam tare;
sora-păpuşă
aruncată pe pat
şi, la parter,
mama şi tatăl, rigizi,
nu mai mişcă.
Noaptea, mascată, impasibilă,
se uită pe fereastră
şi viitorul
îşi ocupă poziţia-n tranşee.

August, 1981

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ROGER SHATTUCK

PALIMPSEST

O imprimare veche
făcută în 1940 în Alsacia
niciodată pusă-n vînzare
prin burniţa rece a timpului o tehnologie rudimentară
poţi să-l auzi pe Couperin
cîntat de Wanda Landowska
Pios aşa cum se clădeşte o catedrală
sau un baraj
Tunetul surd de la mijloc
nu e un tunet
Germanii bombardau Saint-nu-ştiu-cum-la Forêt.
Pînă la cea din urmă cadenţă
muzica nu şovăie deloc
şi nu uiţi
niciodată
scurta înregistrare
a tunetului

Septembrie, 1981

DAVID WAGONER

CĂLĂREŢII

Cît a fost ziua de lungă
Am căutat urmele cailor sălbatici
Făcînd mari ocoluri şi odihnindu-ne.
Mîncînd hrană rece: încercam să le tăiem drumul
Şi ei ne scăpau. Se făceau nevăzuţi
În spatele crestelor cu umeri aspri,
Urcînd, prin canioane.
Dar am alergat după ei şi i-am găsit
Înainte de a fi apucat să pască. Se scăldau
În riuri care i-ar fi putut apăra de lupi
Dar nu şi de foamea noastră: foamea ne era în ochi
Şi nu în gură. Ne apropiam întruna,
Ei îşi întorceau capetele spre noi, pe urmă,
Şi le-ntorceau iarăşi, privind departe,
Ar fi vrut s-alerge fără de ţintă.
Nu ne puteau suferi mirosul, dar nouă
Mirosul lor ne plăcea, şi
Nu suferea să ne vadă, pe cînd nouă
Ne plăcea să-i privim, îndărătnici.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Cu coapse rotunde, lungi coame-ncilcite.
Mers uşor cozi fluturind în vînt.
Caii care vor fi ai noştri.

Între timp, cîţiva dintre cei de soiul nostru,
Înceţi în mişcări, prinseseră să zboare călări:
Cele patru copite desprinzîndu-se de pămînt
Ca nişte păsări în ziua cea nouă;
Cinci încă dormeau în ziua cea veche.
Mergînd după ei de aseară, nu i-am lăsat
Să aibă parte de odihnă şi de nimic altceva
Decît de foame şi de un alt lucru teribil:
Spaima de strania noastră înfăţişare. Cîţiva
Dormeau lîngă apă, pe cînd ei
Stăteau departe, tulburaţi.
Adulmecînd cu nări uscate, mistuiţi
De-o sete la fel de nemiloasă ca şi noaptea
Care se lasa — dar văzîndu-ne cum pîndim
Ceva despre care ei ar fi trebuit să ştie
Că e inima
Şi viaţa lor toată de-acum înainte.

În zori, au îngenuncheat, au căzut,
Ridicîndu-se şi tropăind iarăşi, tot mai rar,
Încît ne puteam ţine în preajma lor. S-au rostogolit,
Au căzut din nou şi au rămas acolo
Ca nişte muribunzi, cu boturile albe de spumă,
Cu ochi albi rotindu-se,
Pe cînd noi îl atingem uşor cu mîna,
Spunîndu-le ce sînt,
Ce au de învăţat de la noi.

Septembrie, 1982

JAMES WRIGHT

DIMINEAŢĂ DE MAI

Tîrziu, în plină primăvară, mai zăboveşte încă iarna. Încruntată şi vicleană cu speranţele pierdute, supravieţuieşte în ungherele umbroase, palidă şi-n-fometată, de-a lungul ţărmurilor mediteraneene. Priveşte, umbră, la bolovanul ce luceşte-n apa străvezie, însufleţit de şopîrlele verzi ca frunza de cedru. Iarna încă zăboveşte. Încă mai crede. Încearcă să prindă o şopîrlă de umăr. Un măslin îi face loc în umbra amiezii şi-i vorbeşte molcom ca Pitagora. Stai cuminte, ai răbdare — îi aud spunînd, legănîndu-i pe braţe capul rănit şi lăsînd soarele s-atingă obrazul palid de mînie.

Noiembrie, 1981

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

A.R. AMMONS

LOC DE ÎNTÎLNIRE

Apa venind către stînci se reazemă-n
uluc şi repede pînă la praguri coboară
apoi, se desprinde în aer şi se încovoaie

şi netedu-i spate se rotunjeşte
dar se zdrobeşte de colţii stîncii
de jos şi se sparge-ntr-un alb

povîrniş de dantelă prăvălindu-se iarăşi
şi desfăcîndu-se tot mai iute prin aer
destramă fremătătoarele labirinturi,

pluteşte; apoi unind cioburile deolaltă
pe faţa întinsă de dedesubt unde descumpănirea
formează vîrtejuri noi brăzdînd apa

pînă departe; vîntul se-adaugă
lucrînd formele-acestea şi multe altele-asemenea
şi cascadele lucrînd şi ele multe forme şi

desfăşurînd cu primejdii aceste lucrări
esenţiale, şi faptele-acestea
indiferente şi totuşi

ancestrale; şi cînd la mine le chem,
oase lichide ale despuiatului meu eu, ele
nu sînt povară şi-ocară fiinţei mele, desigur,

rămîn neschimbate mereu: dar nu cumva
le-am stricat adevărata natură,
chircindu-le

înţelesul, dacă au vreunul, cînd
le-am luat pentru bucuria mea,
plecîndu-mă peste bulboane şi devenind

multiplu şi direct în visele ceţii, ştiu
că învăţăturile vor veni, un
răspuns mă cheamă, preţul meu creşte sau

îmi dă forme vizibile să-i chem
pe părinţii din adîncurile mele,
duhuri, sentimente vuind ce se ivesc aici.

Octombrie, 1982

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

STEPHAN DUNN

IGNORANŢĂ

Străvechiul vis al zborului s-a împlinit
şi eu mă uit în sus, fără mirare.
De ce nu cade?
Întrebarea unui copil căruia nu-i pot răspunde.
Îmi îmbrac ignoranţa cu ceea ce ştiu.
Cîndva erau pterodactili, îi spun,
cîndva cerul era mister şi păsări.

E imens şi mic, atît de înalt
încît nu scoate nici un sunet.
Dacă ar azvîrli bombe şi dacă norocul
iar salva pe cîţiva dintre noi,
şi totul ar trebui luat de la capăt,
nu aş avea altceva
pentru durere decît cuvinte.

Îi spun fetiţei mele
că am fost acolo sus, în cer,
dar pe nici unul din noi
asta nu-l impresionează.
Ea a văzut Războiul stelelor. Şi eu
de mult nu mai cer un loc la fereastră.
În faţa zborului, mă gîndesc la moarte.
N-o să-i spun asta,

cum n-o să-i spun că această casă
e peştera ei şi că eu sînt omul păros
care se-ntoarce noaptea de noapte,
adesea fără de glas şi buimac.

August, 1985

JOHN ASHBERY

SPAIMELE DIMINEŢII

Şi furtuna se ivi din nou
Ca o gaură în cearceaful timpului
Şi al uzurii lumii,
Şi toată treaba care trebuie făcută de mult
Pe faţa lumii.
Veni dimineaţa şi bărbatul se duse iarăşi la ţărm
Să-i ceară încă un hatîr peştelui
Care devenise leviathan,
Iar răbdarea lui era aproape de capăt

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Răspunsul lui
Clocoti din crenelurile valurilor:

« Prea tîrziu! Dar dacă priveşti cu luare-aminte
Norocul abstract ce te-a adus
Spre-aceste ape, trebuie să smulgi albinele
Zidite în fagurele minţii tale şi să pui
Pagubele şi gloria într-o lumină mai clară. Cum adică,
Alţii vor cerşi înainte de-a fi uitat
Să ia o creangă de noapte din lăstărişul
Care ne-ndeamnă într-una să ne minunăm
De noi înşine, pînă cînd norocul sau nepotismul
Şi-au îndeplinit rostul! Numai că
Unicitatea ta nu-i atît de unică
Şi uşile trebuie să se-nchidă dinaintea
Ţestei rase, pînă să se poată deschide în lături. Ţine minte,
Făgăduinţa e tot una cu puterea». Cînd eşti
Scuturat aşa de tare şi azvîrlit înapoi
În transă nu făgădui prea mult
Nici unui suplicant, nici chiar celui servil.
Dar noaptea, în însingurarea ei,
Îi răsplăteşte pe toţi la fel pentru ceea ce
Nu poate să pară o tactică dezinteresată a supravieţuirii
De pe terenul avantajos al unei planete rivale.
Lucrurile sînt mai departe la fel,
Iar bezna şi navele tulbură cerul.

August, 1987

MAY SARTON

3 AUGUST

În zilele astea,
Ridicîndu-mi fiinţa
Ca pe o mare greutate,
Bătrînă cămilă îngenunchind,
Mă gîndesc la mama
Şi la nestinsa flacără
Care-a ţinut-o în viaţă
Pînă la urmă.

Ştia totul despre oboseală
Şi cum poate fi ea împinsă în lături
Ca să pui proptele crinilor
Dimineaţa devreme,
Cum s-o împingi în lături
Pentru un prieten aflat la nevoie,
Pentru o pisică flămîndă

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Mamă, vino lîngă mine,
Azi, de ziua ta.

Sînt mai bătrînă decît erai tu
Cînd ai murit
Acum treizeci şi cinci de ani.
Gîndindu-se la tine,
Bătrîna cămilă se propteşte-n genunchi,
Se ridică,
Se mişcă încet înainte
În spre dimineaţa unei noi zile.
Dacă m-ai învăţat un lucru
Acesta a fost
Să nu trădez niciodată viaţa.

Octombrie – Noiembrie, 1987

LISEL MUELLER

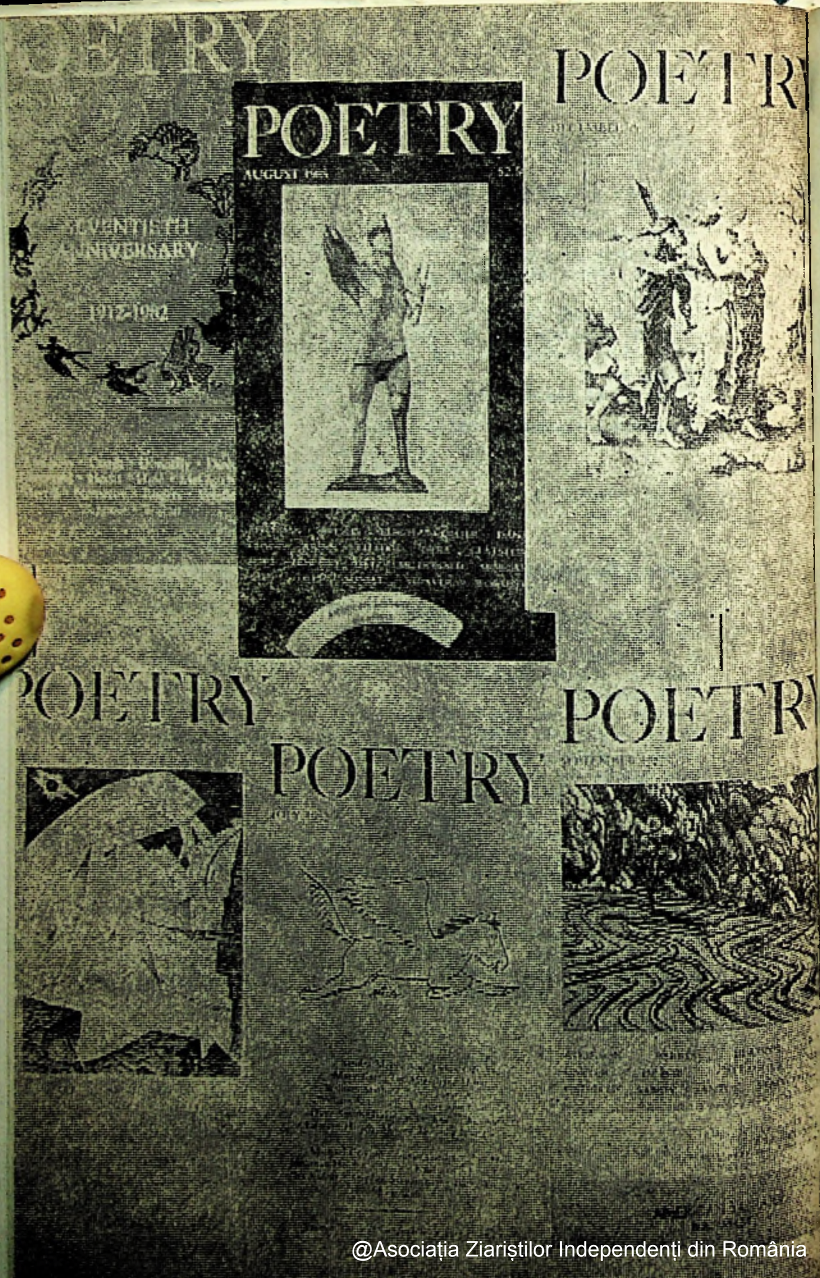
SCRIIND ÎN ANII '80

De obicei memoriile erau scrise
de bătrîni. Bărbatul acesta are 30 de ani
şi a şi devenit
anticarul propriei copilării
O recuperează
dintr-un viitor pe care-l vede
ca pe o gură de nebun,
ca pe un personaj dintr-un joc video
care înghite tot ce-i iese în cale,
roşu,-albastru, galben, verde.
A văzut ce-o să facă viitorul
din casele şi străzile copilăriei
şi nu e sigur nici că memoria
e imună la demolările şi incendiile viitorului.
Nu-şi poate-ngădui subtile umbre
venind din treleriş, măcinat, cernut,
aşa încît îşi notează culorile primare,
vioaie şi îndrăzneţe, mai puţin artă
decît mărturie, supravieţuind
ca nişte cioburi în pămînt.

Martie, 1990

Selecţie şi traduceri de DAN GRIGORESCU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

A.R. AMMONS

« La Ammons, chestiunea pateticului eșec al epocii revine mereu,dobîndind un ton mai luminos și mai dureros decît oriunde în marele său poem *Abundența grației* al cărui titlu face explicită poziția lui potrivit căreia, într-un moment în care simțămintele sînt încă neclare, el află o mare ușurare în limpezirea oferită de imaginea uzuală a naturii, încît sentimentul corespunde acelei stări numite de Bunyan ,, abundență a grației''. Să ne amintim că, așa cum ar spune Biblia, acolo unde păcatul abundă, grația va fi și mai abundentă. În poemul lui Ammons accentul schimbîndu-se de pe păcat pe nenorocire. Poetul e captiv al orizontului nenorocirii, vederea oricărui țărm al salvării e înnegurată și alungată de un ocean de gheață; el își dă seama, cu o tresărire dureroasă, că totul e doar o imagine, corespunzînd perfect neliniștii lăuntrice, cu atît mai neliniștitoare cu cît rămăsese lipsită de imagini, neconceptualizată și, prin urmare, indescriptibilă ».

HELEN VENDLER (octombrie 1982)

JOHN ASHBERY

« Pentru majoritatea cititorilor, imaginea lui John Ashbery a fost stabilită, probabil, de aclamațiile cu care a fost primită publicarea *Autoportretului într-o oglindă convexă* și de cele trei premii literare importante ce au urmat imediat după aceea. Înaintea acestor întîmplări, el era doar un membru proeminet al ,,Școlii de la New York'', mai tîrziu a devenit (și e încă) unul dintre cei mai de seamă poeți ai noștri. În mintea publicului, Ashbery se înfățișează și azi, presupun, ca un autor de poeme compuse în felul celor din *Autoportret*. Dar recentele *Galioane din aprilie* reprezintă cea de-a cincea carte de poeme care apare după decernarea premiului din 1975: a publicat tot atîtea volume după spectaculoasa sa recunoaștere literară cîte publicase și înaintea ei. De-a lungul acestei evoluții, a devenit un poet diferit de cel care a ajuns dintr-o dată celebru acum treisprezece ani . . . Lectura volumului relevează marea bucurie de a ne întîlni cu unul dintre cei mai mari și mai incitanți poeți ai Americii care refuză să devină un clasic și se maturizează într-una, se transformă și ne cere nouă, cititorilor, să ne maturizăm împreună cu el ».

VERNON SHETLEY (mai 1988)

W. H. AUDEN

« Domnul W. H. Auden e un poet curajos. Încearcă să-și găsească un mod de existență și de expresie care să fie *al său*, eliberat de orice fel de convenții, justificat deopotrivă din punct de vedere intelectual și emoțional. Pentru a-și atinge

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

acest scop e nevoie să urmeze un drum în zigzag, trecînd printr-o junglă de noțiuni uzate care se opun progresului [. . .]. Singura dificultate întîmpinată de cei ce vor să-l urmeze e că el pare să amestece necontenit două nivele de experiență: cel individual și cel public. La nivel public, vrea să ne convingă că lumea e o farsă; la nivel individual, simțim că o privește ca pe o tragedie».

JOHN GOULD FLETCHER (mai 1933)

« Cred că sînt cel de-al treilea poet pe care editorul acestei reviste a încercat să-l convingă să recenzeze *Mîna vopsitorului* și mi-a trebuit un an și jumătate pînă am putut să-mi alung prejudecățile care mă împiedicau s-o fac. Porțile cărții sînt păzite de gorgone împotriva oricărui critic superficial. E o operă care vrea să reprime critica inutilă, atît în chip explicit, cît și prin dezvăluirea unor trăsături ale lumii interioare și ale sensibilității pe care am ajuns să le intuiesc (cartea stă în preajma mea de aproape trei ani) ca fiind *necesare* gîndirii și simțirii moderne [. . .] .Cea din urmă și cea mai înaltă cauză pe care trebuie să o servească un critic, spune Auden, e aceea de „ a arunca lumină asupra relației artei cu viața, cu știința, cu economia, cu etica, cu religia etc.". Cartea o face, cred, într-un mod în care numai o personalitate umană completă și unică poate să o facă».

WILLIAM MEREDITH (noiembrie 1965)

STEPHEN VINCENT BENÉT

« Epopee e un cuvînt prea eroic ca să poată fi rostit singur în descrierea acestui poem *(Trupul lui John Brown)*; un cuvînt care se asociază, sub orizonturi înalte, cu Homer și Virgiliu, cu Dante și cu Milton; sugerînd capodoperele trecutului, ale căror ritmuri imperiale poartă zei și eroi mitologici spre isprăvi magice. Poemul domnului Benét e un fel de epopee cinematografică luminînd cu strălucire diverse sute de aspecte ale temperamentului și istoriei americane pe ecranul unui stil de o desăvîrșită fluență și sensibilitate».

HARRIET MONROE (noiembrie 1928)

JOHN BERRYMAN

« *Cînteca în vis*: excentricitatea poate fi implicată dacă schimbăm ordinea cuvintelor. Scurta notă care ține loc de prefață avertizează împotriva unui asemenea efect și *Cîntecele* se poticnesc și se îngînă într-o vorbire de copil, în dialect, într-un limbaj comic. de bețiv. Pentru el, lumea modernă a fost, probabil, un coșmar pe care un scriitor îl poate simți ca pe un motiv de a folosi măștile și tehnicile analoage celor care guvernează visele. Probabil că un naturalism de adevărată acuratețe va putea revela o Americă văzută ca într-un vis, în schimbări bruște, necontenite, care împlinesc dorințele poetului. Obiectele familiare care strălucesc spectral, cu un umor absurd. O Americă a vignetelor nereușite, aparent nelegate între ele, ilustrînd răspunderea, umilința, sterilitatea. Dar cred că Berryman a descoperit că i se potrivește un stil care îi permite să realizeze o asemenea concentrare de material și o asemenea libertate a cugetului și îi permite. totodată, să folosească un asemenea umor».

FREDERICK SEIDEL (ianuarie 1965)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ROBERT CREELEY

« Creeley pare a nu agrea modelele, de fapt a se teme de ele, indiferent dacă sînt intelectuale, structurale (în paralele sau în antiteze), ritmice (cînd stabilește un model ritmic, o face doar pentru a-l putea abandona, spulberînd astfel posibilitatea oricărei recurențe) sau ale rimei (care devine uneori o parodie a ei înseși, ceea ce le neagă orice valoare). Lui Creeley nu par să-i placă nici lucrurile spectaculoase, cel puțin în formă de sunet sau imagine, pentru că reduce mereu poemele la limbaj, ceea ce e prozaic. Sper ca reticențele din poezia lui Creeley să se diminueze și ca trăsăturile individuale, directe și eficiente ale limbajului pe care ea le-a conținut întotdeauna — concentrarea dezvoltării, versurile scurte, dicțiunea simplă, cu multe colocvialisme și cu un pic de elemente profane, foarte utile—tind acum să se contopească cu o expoziție poetică explicită ».

WILLIAM DICKEY (martie 1963)

e. e. cummings

« Poetul pare întotdeauna a se împăca admirabil cu sine însuși, în propria lume, chiar și atunci cînd cititorul își pierde răsuflarea, făcînd efortul să ia și el parte la această petrecere. Un poet agil și agresiv ca un faun, bucurîndu-se de frumusețile și monstruozitățile acestei strălucitoare și posomorîte planete bătrîne. E o mare poftă de viață în făptura lui ».

HARRIET MONROE (ianuarie 1924

JAMES DICKEY

« Definindu-se ca „poet al celei de-a doua nașteri", James Dickey s-a dăruit întotdeauna descoperirii și explorării „acelui segment unic ce-mi aparține din conștiința comună" și dezvoltării „unui stil caracteristic adecvat exprimării acestor descoperiri". Proza critică a lui Dickey îi luminează, într-un grad cu totul neobișnuit, poezia și, în vreme ce a ajuns la crearea unui stil care e, cum spunea Pound, „necontrafezabil", descrierea făcută de el poeziei lui Robinson Jeffers vorbește despre poezia publicată de Dickey însuși în anii '70 . . . În privința subiectului, a stilului, a poftei de imagini, Jeffers îl sugerează pe Dickey. Singura diferență dintre ei e poate una profundă și anume aceea că Dickey a trăit în societate, dar nu cu o totală imposibilitate de a se acomoda, și că poezia lui a descris drumul șovăielnic de aici pînă la natura plină de viață ».

DAVE SMITH (martie 1981))

EMILY DICKINSON

« Emily Dickinson, fată bătrînă din Noua Anglie a secolului al XIX-lea, a fost, fără să știe și fără să se știe, o *imagistă*. Avea imaginația vizuală, pasiunea pentru economia versului și a epitetului, austeritatea viguroasă a stilului și subtilitatea personală a ritmului cerute de codul poeților contemporani grupați sub acest nume. Fiind puritană, sufletului ei timid a generat abstracțiuni, dar imaginația ei,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

de un păgînism sălbatic, a transformat abstractul în concret, i-a dat formă şi culoare ».

HARRIET MONROE (decembrie 1914)

« Emily Dickinson a fost copilul raţiunii, dar tehnica ei a fost intuitivă, aşa încît în această privinţă ea era o precursoare. Studiile întreprinse asupra poemelor sale s-au referit numai la alegerea cuvintelor care, cum ni s-a spus, ascut sensurile poetice. O anume exaltare ce creează un efect de bravadă inconsecventă — un sens al dramei în prezenţa căruia s-ar putea să nu ne simţim în largul nostru — a însemnat pentru ea acea expansiune a respiraţiei necesară vieţii; şi, dacă se ascunde sub manierismul păsării cîntătoare sau al gîzei (ca un cumva să se poarte ca un pui de găină), nimeni nu-i descoperă manierismele ».

MARIANNE MOORE (ianuarie 1933)

H. D. (Hilda Doolittle)

« S-a spus despre primele ei poeme că erau perfect caligrafiate, dar reci şi lipsite de pasiune, preocupate mai curînd de frumuseţea unei epoci dispărute decît de lumea modernă a emoţiilor de fiecare zi [. . .]. E adevărat că poemele sînt perfect caligrafiate: ritmurile ţîşnesc ca nişte păsări aşezate pe crengi de măr, luîndu-şi zborul şi întorcîndu-se apoi brusc în frunziş.

Versurile obsedează auzul ca murmurul ploilor din Sud. Folosirea unor silabe simple, dar neaşteptate, aduce o mireasmă asemenea rozelor ioniene trezite după furtună. Dar nu sînt reci, nu sînt lipsite de pasiune; şi, în afara culorii unor nume atice, ce altceva sînt aceste cîntece decît expresia emoţiilor şi dorinţelor unor epoci extrem de contemporane ».

WINIFRED BRYHER (martie 1922)

RICHARD EBERHART

« Nefericirea lui a fost întotdeauna aceea că greşelile sale sînt foarte evidente şi că e uşor să te simţi superior lor, pentru că ele sînt atît de demodate încît pot să fie nişte greşeli; sînt greşeli victoriene. Că domnul Eberhart posedă, de asemenea, virtuţile victoriene, asta e uşor de trecut cu vederea (. . .). Cînd domnul Eberhart izbîndeşte, obţine un fel de expresie directă a sentimentului, îndreptîndu-se spre experienţele centrale, ceea ce reprezintă unul dintre cele mai rare lucruri: o versificaţie contemporană; şi el o realizează într-un limbaj simplu şi clar, exact cît i se poate pretinde ».

ARHUR MIZENER (ianuarie 1949)

T.S. ELIOT

« Nu o să treacă multă vreme şi el o să facă drama obişnuită să pară sărăcăcioasă din cauza lipsei ei de interes filosofic, tot aşa cum a făcut să pară poezia obişnuită de acum douăzeci de ani, şi pentru aceleaşi motive. La nivelul realist, domnul

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Eliot e superb în felul în care stăpînește caracterizarea (deopotrivă pe cea satirică și pe cea simpatetică), mînuind dezvoltarea intrigii, expoziția, fundalul prin mijlocirea dialogului și, îmi închipui, alte tehnici care aparțin unei forme orale cum e aceea a dramei. E reconfortant să te gîndești că un poet cu o poziție intelectualistă atît de strictă și lipsită de compromisuri încît a fost acuzat că trăiește într-un turn, s-a apropiat, fără rețineri și fără prejudecăți, de efectele structurale ale dramei, prin excelență destinate unui public ».

JOHN CROWE RANSOM (august 1939)

« Mai mulți critici au observat că organizarea generală a unui poem de Elio nu e lirică în nici un mod recognescibil și tradițional. Poemul nu e organizat nic în termenii obișnuiți ai narațiunii, nici în cei dramatici, așa cum îl acreditează sensurile literare ale teatrului. Și nu e, desigur, nici logic, argumentativ sau expozitiv (...). Acolo unde poeții trecutului ar fi folosit o bază logică, emoțională, dramatică sau narativă numai pentru a asigura tranziția de la o parte la alta, Eliot folosește una dintre aceste modalități de tranziție, liber, alternativ, fără să se limiteze la nici una din ele sau la vreo succesiune sistematică a lor; sau omite legătura dintre un pasaj și cel care îi urmează, dintre două părți care se succed. Organizarea generală caracteristică a poemului — *Tărîmul pustietății* e exemplul cel mai viu — poate fi numită, în lipsa unei expresii mai potrivite, aceea a unei ascultări sibilinice (sau subliminale) ».

DELMORE SCHWARTZ (ianuarie 1955)

LAWRENCE FERLINGHETTI

« Nici piesele lui Ferlinghetti, nici ipoteticul teatru căruia îi sînt destinate nu sînt noi. Tehnica și temele izolării și absurdului îl identifică pe autorul lor cu antecedente care se observă ușor: Sartre, Albee, Beckett, Genet, Camus. De cele mai multe ori, textul lui sună de parcă ar vrea să le restituie mentorilor săi, într-un idiom diferit, ceea ce ei i-au dat cîndva. Ca și poemele, piesele vor să fie plăcute de public. În general, ele se întorc asupra și în interiorul lor, formînd labirinturi miniaturale de ironii și calambururi, la capătul cărora pîndește rînjind același răbdător Minotaur. Maldărul de asemănări zadarnice, perplexante, între veghe și vis, posibila lipsă de ieșire a folosirea energiei atomice, de trucurile și măștile dorinței constituie materia prin care oamenii lui Ferlinghetti, viețuind în canale insinuante, ies la suprafață ».

DABNEY STUART (iulie 1964)

JOHN GOULD FLETCHER

« Cît de creatoare poate fi decizia poetică — iată o problemă. În arta lui Fletcher se simte rareori izbucnirea lirică, emoția care-l copleșește pe cîntăreț și-l poartă departe. Se simte, însă, și un suflu ceva mai puțin pasionat — absorbirea spiritului contemplativ în obiectul contemplației, eul care se înalță și transcende în extaz. Această din urmă stare de spirit (sau metodă), deși e o mărturie mai convingătoare decît altele, mai curînd invocată decît inspirată, e doar într-o slabă

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

măsură mai puţin impunătoare în creaţia artistică. Ea implică o imaginaţie plină de sensibilitate şi dăruită cu devoţiune scopului, aptă să accepte şi să reflecte toate manifestările diverse ale frumuseţii acestei lumi ».

HARRIET MONROE (ianuarie 1926

ROBERT FROST

« Cartea domnului Frost (*Voinţa unui băiat* — n.n.) e întrucîtva neşlefuită ş conţine destule stîngăcii; dedesubtul lor se desluşeşte mireasma pădurilor din New Hampshire, sinceritatea lor aspră trecută în rostirea cuvintelor. Nu e post-miltonian sau post-swinburnian. Omul acesta are bunul simţ de a vorbi firesc şi de a picta obiectul, obiectul aşa cum îl vede. Şi a proceda astfel înseamnă ceva foarte diferit decît a vîna polisilaba agreabilă. Cartea lui se poate citi pentru tonul ei, care e acela al atmosferei de acasă, plăcut — nu încape nici o îndoială că vine direct din propria-i viaţă. Şi nu sînt două vieţi la fel ».

EZRA POUND (mai 1913)

ALLEN GINSBERG

« Versurile nu contureazá, nu anticipează şi nu dau limitele formelor poemului în ansamblul lui. Majoritatea poemelor ar fi putut să fie mai scurte sau mai lungi decît sînt. Motivul e că realitatea externă (timp, spaţiu, eveniment) dictează mijloacele lui Ginsberg; aşa încît mijloacele se află în afara poemului şi, deşi nerecuperabile, sînt mai complete aici. Cutare lucru s-a întîmplat în cutare oraş, în cutare moment: un jurnal sau un registru de fapte accidentale. La limita opusă (pentru clarificare) e viziunea internă, selecţia, transfigurarea, crearea noului şi a întregului; poetul înrudit poemului care există independent, în termenii propriei rea ităţi. Factorul de unitate în opera lui Ginsberg e Ginsberg însuşi căutînd unitatea, astfel încît poemele sînt fragmente ale căutării. Poemul de valoare e posibil cînd el e însăşi unitatea căutată, poetul luîndu-şi fragmentele *din experienţa lui fragmentară* »

A. R. AMMONS (iunie 1964)

HORACE GREGORY

« Prin temperament, Gregory pare mai fericit cînd e elegiac, celebrînd, cu retorica lui gravă, lucrurile dispărute, oamenii dispăruţi, lumea dispărută a strămoşilor lui [. . .]. Gregory nu e şi nu va fi niciodată un scriitor spontan. Ca să fim clari, el are un puternic simţ al contemporanului, deopotrivă în aspectele lui istorice şi lingvistice, dar tratarea directă, *au naturel*, a contemporanului nu e talentul lui. El trebuie să lucreze cu imaginaţie asupra lui, să-l modeleze în ritmurile adînci, grave ale spiritului său reflexiv ».

STANLEY J. KUNITZ (iunie 1941)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

LANGSTON HUGHES

« Langston Hughes [. . .] interpretează emoţiile unei anume categorii tipologice a negrilor americani [. . .]. El realizează aceasta fără ostentaţie şi fără grijă faţă de formele convenţionale. „Feliile de viaţă", dezbrăcate de orice podoabă, violente, tragice, se materializează în cuvinte simple care bat, bat ritmic, fără încetare. Indiferent de starea de spirit pe care o întrupează, aceste poeme au acea legănare — sau o cadenţă — proprie, care e semnul unui simţ muzical fără greş. Strigătele şi întrebările tragice, rugăciunile şi imnurile de laudă sînt transformate în poezie cu o artă şi cu un meşteşug care le fac apte pentru desfătarea şi experienţa tuturor fiinţelor umane, indiferent de culoare sau de rasă ».

JULIA PETERKIN (octombrie 1927)

RANDALL JARRELL

« Forţa viziunii domnului Jarrell stă în caracterul ei atotcuprinzător, capacitatea ei de a strînge extremele laolaltă. Pădurea întunecată a mitului şi a visului e lîngă uşă, în dumbrava din spatele casei, „fundul lumii" e dincolo de pleoapele somnului. E lumea copilăriei, e parte a „vieţii-de-toate-zilele" a lumii celor mari. Termenii poemului nu sînt o simplă opoziţie între inocenţă şi experienţă, pentru că lumea dispărută a copilului conţine deopotrivă inocenţa credinţei şi un întuneric dinăuntrul sau de dincolo de inocenţă, o nepăsare primordială, fertilizată de veche experienţă şi simbolizată în diverse feluri ».

SAMUEL MOON (septembrie 1965).

ROBINSON JEFFERS

« Domnul Jeffers (. . .) a abandonat logica narativă pentru teoria eticii şi nu a ajuns niciodată la un stil concis şi stăpînit cu adevărată artă. Scrisul lui e lipsit de precizie, bombastic, neglijent; la fel ca la majoritatea antiintelectualiştilor, el se sprijină exclusiv pe sentimente şi nu are un criteriu critic pe care să-l aplice în analiza acestor sentimente şi care să se afle în afara lor. Sînt unele străfulgerări de frumuseţe în poemele lui, dar ele sînt foarte rare, cu un registru foarte limitat al sentimentelor şi al subiectelor ».

YVOR WINTERS (februarie 1930)

STANLEY KUNITZ

« Seriozitatea solidă şi curiozitatea unei inteligenţe poetice ascuţite sînt relevate în acest prim volum (*Lucruri intelectuale* — n.n.) îndeajuns ca să garanteze o considerabilă încredere în talentul autorului şi în opera lui viitoare (. . .). Domnul Kunitz îşi împarte greşelile cu un grup larg ai contemporanilor săi. Slăbiciunile cărţii provin dintr-un efort de stilizare nu întotdeauna justificat de rezultate. Răbdarea cititorului e răsplătită totuşi de poemele cele mai bune din volum [. . .]. Domnul Kunitzu posedă ceea ce, la un muzician, s-ar chema darul melodiei, o abilitate de a defini şi de a susţine cu fluenţă structura verbală şi tonală pe care e construit poemul. Prezentarea unor asemenea structuri implică în mod necesar un mare curaj creator

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

și domnul Kunitz plonjează într-o imagistică elaborată, într-o mare de *concetti* într-o frazeologie complicată, fără nici una dintre ezitările care îl țin pe poetul mai riguros pe țărmul formei și al logicii ».

MORTON DAUWEN ZABEL (iulie 1930)

DENISE LEVERTOV

« Nimic nu poate fi mai dur, mai ireductibil decît aceste poeme (*Aici și acum* — n.n.). Ca ouăle și păsările lui Brâncuși, acestea sînt excrețiuni magice sculptate și polisate în roca vitală a unei sensibilități creatoare pline de forță. Nici o discuție seminarială nu va sparge unitatea lor creatoare, imediatețea lor fizică. Nici un sonbism nu va dizolva intensa lor integritate personală. Oricît de intangibile ar fi ele ca obiecte de artă, tocmai *această* calitate, personalitatea lor, le face să fie astfel de enunțuri poetice perfecte. S-ar putea ca Denise să nu fi împins niciodată un cărucior într-un supermagazin din Cambridge, Massachusetts: dar acestea sînt poemele unei femei, poemele unei soții, poemele unei mame, deosebindu-se numai în ceea ce privește calitatea sensibilitatea de alte mii de expresii ale experienței universale. Experiența nu e ocolită, sensibilității nu e defraudată de vreo ambiguitate, fie că ar aparține celor șapte sau șaptezeci de tipuri. Cele două extremități se întîlnesc, fără vreun compromis. Aceasta — am fost învățat la școală, cu mulți ani în urmă, în niște zile mai bune — e ceea ce face ca marea poezie să fie mare. Și ritmurile. Orice *schwarmerei* și *lassitude* au dispărut. Locul a fost luat de un fel de grație de animal sălbatic a cuvîntului, de un puls asemenea pașilor de pisică sau bătăilor de aripi ale pescărușului. E viața intensă a unei iubiri domestice alerte, nuntirea formei și a conținutului poemelor care celebrează, ele însele, un soi de nuntire perpetuă a două persoane revelate ca două sensibilități responsabile. Ce mai așteptați de la poezie? Nu-i puteți cere mai mult. Cu siguranță nu primiți de la ea decît, rareori, cel mult a zecea parte din asta ».

KENNETH REXROTH (noiembrie 1957)

ROBERT LOWELL

« Virtutea primordială a scrisului lui Lowell e lipsa de abilitate [. . .]. Stîngacea lui recalcitranță mi se pare a fi semnul adevăratei integrități. Poemele sînt scrise mai curînd cu conștiinciozitate decît cu rafinament; sînt mai degrabă oneste decît spirituale și ironice ».

AUSTIN WARREN (august 1947)

ARCHIBALD MACLEISH

« În toate cărțile sale, filosofia de viață a poetului (sau, s-ar putea spune, sentimentul instinctiv al vieții care devine motivul fundamental al artei lui) are o textură mai puțin dură și un ton mai puțin metalic decît le-ar fi plăcut celor mai mulți din grupul americanilor din Paris. În ea e loc destul pentru milă omenească și chiar pentru dragoste — pentru acea dragoste față de speța umană care, implicînd contopirea individului cu mulțimea, poate însemna un ideal democratic, un ideal dificil,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

poate inaccesibil poetului care e, prin instinct, individualist. Am mare încredere în capacitatea acestui poet de a-şi interpreta opera. Există, poate, o îndoială fundamentală — ar fi nevoie de elan pentru exprimarea acestei epoci, de o pictură de furie nestăpînită şi de umor, de o izbucnire a puterii divine sau demonice. Va putea MacLeish, timid, temător, melancolic prin temperament, să realizeze toate acestea? ».

HARRIET MONROE (iunie 1931)

EDGAR LEE MASTERS

« E normal, desigur, ca Masters să fie mai puţin selectiv decît Frost: Vestul e mai puţin rezervat decît Noua Anglie. Poezia lui transmite exuberanţa preriei (poetul nu trebuie privit de aproape şi în toate amănuntele personalităţii sale, ci în general). Astfel se poate obţine de la el — aşa cum se obţine din contemplarea preriei — un sentiment al spaţiului şi al abundenţei. Se simte, de asemenea, la el viziunea idealistă a unui om deprins cu orizonturile îndepărtate, insatisfacţia faţă de bucuriile apropiate, lucruri credincioase mai mult sau mai puţin frumuseţii iminente şi liniştea adusă de contemplarea lucrurilor îndepărtate, supravieţuirea şi profeţiile frumuseţii. Această civilizaţie haotică, „a cărnii pe jumătate fripte", crescînd din cîmpiile largi şi fertile, rodind în oraşele mici şi mohorîte şi în metropole mari şi demente, toate spiritualizate în mod neadecvat — iată ce se simte în cărţile domnului Masters ».

HARRIET MONROE (ianuarie 1917)

W. S. MERWIN

« Glasul lui Merwin se recunoaşte uşor: sigur pe sine, distant, impecabil şi doar puţin cam fornăit. Simţi întotdeauna că el trebuie să-şi fi ales subiectul, că pentru a-şi fi ales un asemenea subiect trebuie să fi fost neapărat prezumţios. În atitudinea sa faţă de limbă, Merwin e — împreună cu Stevens şi Henry James — cel mai apropiat de francezi dintre toţi scriitorii americani. Cuvintele nu sînt pentru ei nişte saci în care să înghesuie lucruri, ci nişte indicatori uşori ca fulgul [. . .]. Dar Merwin are şi un glas, poate mai puţin agreabil, dar mai viguros. E glasul în care, în poemul lui de început, *Leviathan*, răsună — alături de *Năierul* lui Pound — cea mai bună poezie anglo-saxonă în engleza modernă. Merwin vorbeşte pe acest glas în *Beţivul şi cuptorul* mai des decît oricînd în poezia lui anterioară [. . .].

X. J. KENNEDY (mai 1961)

KENNETH PATCHEN

« La nivelul lor cel mai de jos, poemele lui (*În faţa celor viteji* — n.n.) sînt asemenea unor compoziţii onirice ale unui autor de foiletoane, repetînd fără încetare stranii distorsiuni sintactice sau structurale [. . .]. Revărsarea de cuvinte a lui Patchen poate fi lăudată ca o vitalitate creatoare sau osîndită ca o destrăbălare artistică: dar, în oricare din aceste cazuri, e mai curînd obositoare decît interesantă ».

ROBERT FITZGERALD (septembrie 1936)

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

EZRA POUND

« E asemenea unui om care pleacă să vîneze arici cu picioarele goale şi descoperă că vînatul e plin de ţepi; ca să schimbăm metafora, el stă pe deluşorul lui din Kensington, ca şi cum ar sta pe vîrful Olimpului, azvîrlind cuvinte înaripate care, ca nişte bumeranguri, se întorc însutite asupră-i. În toiul încăierării, opera lui e atacată neloial, cele mai mici erori ale sale sînt date în vileag cu o răutate triumfătoare. Sensibilitatea lui — care se ascunde sub o frondă gălăgioasă — e denunţată ca o figură manieristă de stil. Fineţea percepţiei sale e greşit înţeleasă ca trivialitate. Erudiţia lui, cu pretenţiile ei copleşitoare, e suspectă; polemicile lui frizează isteria. Greşeala lui e că e, el însuşi, un anacronism. Cu entuziasmul unui cărturar renascentist, al unuia dintre aceia a căror admirabilă devoţiune (dar întemeiată pe o ştiinţă eronată) a revelat secolului al XVI-lea civilizaţia Eladei, el trăieşte într-o vreme care priveşte literatura ca pe o manie, un capriciu, un capitol al educaţiei, dar niciodată ca pe un studiu al vieţii, o pasiune mistuitoare ».

RICHARD ALDINGTON (iulie 1920)

« S-a exprimat opinia că eventuala reputaţie a lui Pound se va întemeia pe paginile lui de critică şi nu pe poezia lui. (Acelaşi compliment mi s-a făcut şi mie). Nu sînt de acord. El trebuie judecat din perspectiva întregii lui opere literare: a poeziei *şi a* criticii *şi* a influenţei ei asupra oamenilor şi evenimentelor de la răscrucile literaturii. În orice caz, critica lui îşi ia semnificaţiile de la faptul că e scrierea unui poet despre poezie: ea trebuie citită în lumina propriei lui poezii, ca şi a poeziei altor oameni pe care i-a susţinut [. . .]. Marea contribuţie a lui Pound la opera altor poeţi (dacă ei acceptă ceea ce le oferă el) e insistenţa cu care demonstrează imensitatea cantităţii de trudă *conştientă* necesară poetului [. . .]. El oferă un exemplu de dăruire „artei poeziei", exemplu căruia, în epoca noastră, nu-i găsesc decît un singur termen de comparaţie: cel al lui Valéry ».

T. S. ELIOT (septembrie 1946)

JOHN CROWE RANSOM

« Poetul nu-şi poate rezolva problema (relaţia artistului cu societatea ordonată sau în dezordine în care se întîmplă să trăiască) printr-un act de voinţă; dar poate încerca să realizeze un fel oarecare de echilibru care-i permite, chiar în răspăr cu el însuşi, să continue să-şi practice arta, fără să-şi violeze onestitatea. Analizele vor dovedi că majoritatea poemelor lui Ransom sînt obiectivizări ale micii lui drame interioare [. . .]. Aceste poeme nu sînt numai comentarii — totuşi spirituale — asupra naturii şi comportării lumii exterioare ».

ROBERT PENN WARREN (mai 1930)

KENNETH REXROTH

« Poezia autoexplorării — care, de obicei, e o poezie a începutului — se produce tîrziu în cariera de scriitor a lui Rexroth. Are un caracter de retrospectivă [. . .]. Elegii şi epistole. Amintiri despre prima lui soţie, Andrée, care a murit tînără. Retrăindu-şi în amintire dragostea, încercînd să învingă, cu scrisori neexpediate, sentimentul de separare. Încercînd să lege experienţa personală cu experienţa

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

socială. Încercînd să se convingă pe sine că, abandonînd poemul social sau „discursul public", el împlinea încă funcția poetului social [. . .]. Și, ajungînd la „anarhismul social" despre care, de la început, vrea să ne convingă că a fost „punctul de vedere [. . .] al întregii mele opere" ».

LAWRENCE LIPTON (iunie 1957)

EDWIN ARLINGTON ROBINSON

« Dacă psihologia eșecului (sau a unui anumit teritoriu incert între succes și eșec spiritual) e motivul recurent al lui Robinson, ar fi interesant să-i studiem atitudinile și metodele prezentării acestui motiv în artă E o luptă eroică, nu lipsită de noblețe sau, dacă nu eroică, cel puțin o luptă a sufletelor cu armonii înalte, sensibile, de a-și îndeplini destinul: sfîrșindu-se fie în acceptarea compromisului, fie în tragica revoltă spirituală care provoacă un fel de eclipsă. Forma e de obicei narativă, poetul fiind martorul care ne întîmpină cu o simulată prietenie sau cel puțin bună vecinătate: dar în poemele mai lungi folosește, de regulă, monologul și dialogul, personajele dezvăluindu-și perplexitatea, consemnîndu-și acțiunile reciproce, în lungi discursuri care nu sînt vorbire obișnuită, ci intensificată într-o extraluminoasă autorevelație; ca și cum o rază X, proiectată în sufletul îndurerat, îi face vizibile ascunsele mistere structurale ».

HARRIET MONROE (ianuarie 1925)

THEODORE ROETHKE

« Roethke ne aduce vești despre rădăcină, despre microcosmos, despre primordial. Subumanul capătă glas și proclamă strădania de a urca spre viață, durerosul miracol al creșterii. E poezia cufundată în elementul destructiv ».

STANLEY KUNITZ (ianuarie 1949)

CARL SANDBURG

« Uneltele poetice ale lui Sandburg se potrivesc exact scopului pe care și-l propune el; se întîmplă, însă, că acest scop e prea vag din punct de vedere poetic pentru a face ca aceste unelte să devină altceva decît un material imprecis, amorf, prolix, semiprozaic, rămînînd neschimbat după 25 de ani de folosire. Și se poate presupune că, dacă ar fi investit mai multă trudă în umplerea și concentrarea versului din unei fraze sau istorioare măduva care e acum dizolvată în douăzeci de episoade, ar fi ajuns la ceva mai riguros și mai specific în credințele lui sociale. Virtualitatea unei judecăți epice se află în materialul lui Sandburg, dar el nu și-a dat seama de ea ».

MORTON DAUWEN ZABEL (octombrie 1936)

« Carl Sandburg s-a stins ca poet acum zece ani. Îmi închipui că așa a vrut el. Poemele au spus ce au avut de spus, apoi s-au stins ca o lumină. El nu a avut răspunsuri și nici nu le-a căutat. Nici o încercare de mîngîiere pe care, în limitele artei (ca în cazul lui Baudelaire) le-ar fi putut aduce lipsa de formă a structurilor lui

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

literare, lipsa de formă a materialelor cu care a lucrat. Acesta a fost adevărul. A fost ceea ce a încercat, cu deplină onestitate, să facă să fie limpede, acesta a fost impulsul lui sincer. O formă acceptată de el la un preț teribil: eșecul pe care l-a chemat, apoi o slăbire treptată, pînă a ajuns la înfrîngerea de la sfîrșit ».

WILLIAM CARLOS WILLIAMS (septembrie 1951)

DELMORE SCHWARTZ

« Schwartz e un poet cu autoritate, ceea ce înseamnă că e mult mai mult decît un poet al acestui deceniu. Realizările lui pot fi urmărite în trei direcții: mai întîi el a orchestrat tema centrală a deceniului său mai amplu, mai bogat, mai inteligent decît toți contemporanii săi. În afară de aceasta, Schwartz diferă de majoritatea contemporanilor lui prin atitudinea creatoare a spiritului care îi permite să proiecteze și să rezolve tensiunile poeziei sale în termenii unei experiențe reale. El respinge soluțiile ușoare oferite de ideologiile dogmatice; ideile sînt introduse întotdeauna într-o manieră dramatică și nu didactică; alege drumul cel mai greu — drumul spre o soluție în termenii poeziei. Mai mult decît atît, Schwartz își dezvoltă soluția într-un vers care îmbracă un ton original, modificînd tradiția engleză ».

GEORGE MARION O'DONNELL (mai 1939)

ANNE SEXTON

« În cel de-al treilea volum de poezie al ei (*Să trăiești sau să mori* — n.n.), Anne Sexton a creat o carte de o strălucită unitate. Deși legată tematic de volumele anterioare, ea e mai pătimașă în intensitate și mai abundentă în desperata ei concentrare asupra viziunii [. . .]. O serie de o sănătate nebunească, admirabil concentrată. E ochiul oedipian: poemele ei sînt oneste, înfricoșătoare. Și glasul ei e înfricoșător, glasul ființei umane *văzînd* coșmarul și visul care e omul ».

PHILIP LEGLER (mai 1967)

KARL SHAPIRO

« Shapiro e un meșteșugar pe care îl interesează procedeele noi, dedicîndu-se conștient problemelor de tehnică poetică și ilustrînd rezultatele în propriile versuri. Multe din operele lui sînt încă într-un stadiu experimental: tehnica lui e mai neadecvată, cîteodată poemele nu ies la liman. Dar, în ansamblu, el înaintează frumos și a și compus cîteva poeme cu adevărat bune. Să ne amintim, de pildă, că foarte puțini oameni creează poeme într-adevăr bune, cu toate că mulți încearcă o viață întreagă [. . .]. Shapiro o face bine, tăindu-și un drum greu spre propria salvare ».

DAVID DAICHES (august 1945)

WALLACE STEVENS

« Abundența — iată calitatea pe care cei mai mulți dintre noi o atribuim poeziei lui Wallace Stevens: profuziune, opulență exotică, luxuriantă. Purtăm în minte

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

imaginea poemelor în care mişună plăceri stranii, cîteodată interzise, diverse, prodigioase [. . .]. Stevens e elizabethan în atitudinea lui faţă de limbă, de o aroganţă extremă [. . .]. E meşteşugarul fericit a cărui fericire e, în parte, expresia satisfacţiei faţă de munca însăşi. Bucuria lui e fără de sfîrşit pentru că e parte a propriei opere, a celei trecute şi a celei prezente: e transmisibilă pentru că şi noi, citindu-i poemele, îi împărtăşim această forţă ».

HAYDEN CARRUTH (februarie 1955)

« Sub raportul tehnicii, Stevens nu a fost, asemenea multor contemporani ai săi, un experimentalist. Nu a scris versuri compănite, de manual şcolar, care pot fi scandate; dar versurile lui sînt aşezate în grupuri de două, de trei, de patru, potrivit tradiţiei. E o ordine intrinsecă pe care ele o urmează cu destulă fidelitate, dobîndind o indefinită muzicalitate, adesea puternic accentuată de Stevens, ceea ce constituie adevăratul semn al artei sale. El nu vorbeşte un limbaj colocvial în sensul strict al cuvîntului, dar — în special în operele lui mai tîrzii — nu există inversiuni „pentru efecte poetice", nici deformări ale sintaxei poetice ».

WILLIAM CARLOS WILLIAMS (ianuarie 1956)

ROBERT PENN WARREN

« Chiar şi în frumoasele poeme din 1954—56 — unele dintre ele plaste în Italia şi dedicate fiului şi fiicei poetului —, cu toate că lumina orbitoare izbucneşte adesea şi vîlvătăile urcă spre cer, o licărire modulează tonul, echilibrîndu-l şi aducîndu-l la un fel de incertitudine pozitivă. Dar în prima secţiune a acestui volum (*Poeme alese* — n.n.), selectînd poemele celei mai recente opere, *Licărire* — cuvînt care apărea de mai multe zeci de ori în cele trei sute de pagini — e prezent acum numai în trei cazuri, *lumină orbitoare* de şase ori, *vîlvătaie* de zece. Poezia de acum a lui Robert Penn Warren e copleşită de lumină. La intensitatea sa cea mai înaltă, *ea devine* lumină. „ Şi ce-i cu întunericul; e frumos? ". De multe ori, nu prea. Domnul Warren nu e numai poet, romancier, critic, dramaturg, cronicar cultural al Nordului şi al Sudului; el e şi filosof. Filosof al întunericului urît al copilăriei, din care va ţîşni lumina. Se întorce necontenit spre propria copilărie, încercînd să-l găsească pe copilul care e tatăl bărbatului ce trebuie să devină copil pentru a fi tată ».

ELLIOTT COLEMAN (septembrie 1967)

RICHARD WILBUR

« *Imaginaţie* e un cuvînt care a avut tendinţa să se asocieze cu *lipsă de consistenţă*. „Imaginar " şi „ fictiv " sînt sinonime. În operele precedente ale lui Wilbur, obiectele existenţei şi ale semnificaţiei erau dezbrăcate şi creau o lume a imaginaţiei, independentă de obiecte. Acum, aflăm imaginaţia împlinind o altă funcţie, aplicată la obiecte nu în scopul descoperirii unei realităţi lăuntrice, superioară celei exterioare, ci de a le da în vileag vulgaritatea amîndurora şi de a celebra bucuria senzuală pe care o produc ele. Dacă „ ne imaginăm desăvîrşirea", o facem pentru a „încerca s-o *realizăm*" [. . .]. S-a produs o evoluţie intelectuală fermă, o îndepărtare de dezolarea formalismului şi inaugurarea unei noi direcţii; de la o drăgălăşenie care se

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

admira pe sine (şi poemele, se cuvine să stăruim, *sînt* cu adevărat drăgălaşe) nu spre o „afirmare", aşa cum ar vrea să obţină editorii de la *Life*, ci spre descoperirea unor „lucruri ale acestei lumi"».

DONALD HALL (septembrie 1956)

YVOR WINTERS

« Domnul Winters a pornit de la o bază de idei pe care nu a găsit niciodată motiv s-o abandoneze, nici în cîmpul creaţiei, nici în acela al criticii. A urmat traiectul unui proces centrifugal. A avut curajul să iasă din absolutul dur al sensurilor şi al intuiţiei şi să urce spre suprafaţa înţelesurilor şi, astfel, spre periferia unei sensibilităţi complete şi cuprinzătoare. A exprima perfect această sensibilitate înseamnă să creeze stil. Dificultăţile domnului Winters au fost, în principal, de două feluri: în domeniu comunicării, pentru că sensul sau intuiţia iniţială nu şi-au găsit întotdeauna o întrupare sensibilă autentică; şi în forţa de convingere, pentru că — şi atunci cînd opera lui o posedă — necesara pasiune a stilului i-a lipsit ».

MORTON DAUWEN ZABEL (ianuarie 1931)

« Cînd eram consultant pentru problemele poeziei la „ The Library of Congress" în 1947, am avut norocul să ascult adesea discuri ale lui Winters citind mai multe dintre cele mai bune poeme ale sale: *Timpul şi Grădina*, *John Sutter*, *Căsătoria*, *Hercule* şi altele. Vocea şi ritmurile lui îmi răsună încă în urechi. Ele ar fi trecut probele stabilite de Housman pentru adevărate poezie (dacă mi le-aş aduce aminte în timp ce mă bărbieresc, m-aş tăia !). Lui Winters îi place să se declare un clasicizant. Spiritele înguste l-au numit un conservator. El a fost tipul de conservator care era atît de original şi de radical încît poemele sale nu au fost niciodată retipărite în antologii timp de aproape 20 de ani. Nici avangarda, nici publicul nu l-au luat în seamă. A fost un poet atît de solitar, încît nu a fost lăudat în chip adecvat decît de elevii lui şi de Allen Tate. Dar Winters e un scriitor de mare pasiune, unul dintre cei mai solizi retoricieni în problemele limbii şi un stilist a cărui dicţiune şi prozodie constituie un exemplu a două sute de ani de cultură americană ».

ROBERT LOWELL (aprilie 1961)

Selecţie şi traducere de DAN GRIGORESCU

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

OCTAVIO PAZ
OCTAVIO PAZ
OCTAVIO PAZ
OCTAVIO PAZ

NOBEL 1990
NOBEL 1990
NOBEL 1990
NOBEL 1990
NOBEL 1990
NOBEL 1990

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ŞTEFAN AUG. DOINAŞ

Eu şi lume la Octavio Paz

După opinia unui comentator, specificul poeziei latino-americane ar fi determinat, înainte de toate, de realitatea imediată, telurică, a zonei geografice ca atare. « Poezia tropicelor mexicane — scrie Alain Bosquet — este destul de înrădăcinată într-un trecut de metamorfoze explozive pentru a furniza imaginaţiei moderne otrăvuri cum nu se poate mai eficace. Căci ea nu se ocupă de om, nici de morala sa; ci, mai seismic, de prezenţa lui în mijlocul forţelor care, rînd pe rînd, îl strivesc şi-l justifică, şi care se regăsesc în miraculosul cotidian, adică într-un cotidian care nu se poate lipsi niciodată de miraculos, esenţa lui însăşi. Între tigru şi stea, vulcan şi fluviu, om şi calendar, constelaţii şi fluxuri marine, copil şi floare carnivoră legăturile sunt indisolubile, şi legile minuţios dictate de zei care nu seamănă deloc cu cei ce i-a inventat. Creatorul acelor regiuni nu se vrea insultat prin asemănarea cu una din creaturile sale, cu omul; iar acesta nu-l insultă pe Creator impunîndu-şi imaginea sa. Este preferabil pentru ei amîndoi ca divini să fie şerpii şi meteorii, iar omul să se simtă un intrus: o victimă, într-o cosmogonie care face din el o hrană necesară » (*Verbe et Vertige*. Paris, Hachette, 1961).

Acestei determinări geofizice, care a alimentat o străveche cultură de mare originalitate, poetul mexican Octavio Paz (născut în 1914 la Mexico), amestec de sînge indian şi spaniol, îi adaugă o ascendenţă revoluţionară; bunicul a fost unul dintre primii intelectuali « indigenişti », care — pentru a le susţine cauza — a scris chiar un roman inspirat din viaţa lor; tatăl, avocat, s-a numărat printre iniţiatorii reformei agrare şi, apoi, a fost reprezentant diplomatic al revoluţionarului Zapata în Statele Unite; în fine, o mătuşă « franţuzită » l-a hrănit copilăria cu lecturi din J. J. Rousseau, Hugo, Michelet. Peste toate acestea, în formaţia poetului se va aşterne amprenta experienţei suprarealiste, trăită direct la Paris după al doilea război mondial; dar ea exista deja în Mexic, datorită călătoriilor peste ocean ale unul Breton, Benjamin Péret (traducător al lui Paz) şi Artaud.

Istoria, la fel, şi-a pus tragica amprentă pe personalitatea lui Octavio Paz. « Cînd Spania a luat foc — scrie Claude Roy în prefaţa la o culegere franceză de versuri, intitulată *Libertate pe cuvînt*, Gallimard 1971 — Paz a alergat acolo. Experienţa realităţii spaniole din 1937, observaţia lucidă a războiului civil, îi vor da o lecţie, vor fi pentru el un şoc şi o rană. O lecţie: Paz a văzut un popor, pus în faţa trădării burgheziei sale, în faţa răscoalei militarilor şi ezitării Republicii sale, care a pus stăpînire simultan pe pămînt, pe putere, pe arme. [. . .] Că poporul spaniol n-a fost numai învins de militari, părăsit de democraţiile lumii, dar şi jugulat de conducătorii săi şi de Ruşi, această descoperire a fost un şoc care-l va tulbura mult timp. Faptul că a avut curajul de a vedea această situaţie şi de a o spune, în faţa incredulităţii, ostilităţii şi urii celor mai mulţi prieteni spanioli şi sud-americani, va fi o rană — pe care Istoria încă n-a închis-o. Un revoluţionar anti-stalinist, un socialist ne-comunist, din 1937 şi pînă astăzi [. . .] Nu numai *afinităţile elective* l-au apropiat de Breton şi de suprarealişti, întemeind o prietenie de spirit şi de inimă; a fost şi o alegere în faţa istoriei, o judecată politică şi morală ». Această atitudine i-a impus ani de retragere, singurătate şi neputinţă. « Este lungul marş al spiritului pe o potecă de creastă, de unde rişti mereu să fii împins în abis de către apărătorii ordinei, pentru că ei nu-i iubesc pe revoluţionari, sau să fii strivit de stalinis-

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

mul care vrea ca toți adversarii săi să fie pur și simplu dușmani ai revoluției » (p. 10). Au fost, însă, și ani de călătorie: în Statele Unite, Franța, Japonia, India, China.

În 1931, Paz întemeiază revista *Barandal*, iar în 1933 *Cuadernos del Valle de México*. În 1937 se împrietenește la Madrid cu poetul spaniol Luis Cernuda, pe care-l va elogia într-un articol celebru în 1964, la moartea lui. Întors în țară se angajează în politică, colaborează la jurnalul *El Popular* și conduce *Atelier*. În 1943 devine membru fondator al revistei *Fiul risipitor*, unde e publicată prima traducere spaniolă din Lautréamont. Titular al unei burse Guggenheim, trăiește în Statele Unite cîțiva ani, devenind mare admirator al lui Yeats, Cummings, Pound. Devine apropiat al lui Robert Frost și Pound, precum și al marelui poet spaniol Jorge Guillén, stabilit în America. Ca diplomat al țării sale în Franța între 1946—1951 devine prieten și colaborator al suprarealiștilor. Călătorește în Japonia și India (1952). Devine profesor de poetică la Universitatea din Mexico și organizează grupul teatral « Poezie cu voce tare ». După o nouă ședere la Paris (1959—1962) ajunge ambasador la New Delhi, dar demisionează din acest post ca protest contra masacrelor studenților din Mexico (1968). Redevine profesor universitar în capitala țării sale.

Opera sa, distinsă cu Premiul Nobel în 1990, cuprinde volume de poezie (citez: *Luna silvestre*, 1933; *Raiz de hombre*, 1937; *Bajo tu clara sombra*, 1937; *Entre la piedra y la flor*, 1941 ; *A la orilla del mundo*, 1942; *Libertad bajo palabra*, 1940; *Aguila o sol?*, 1951, *Semillas para un himno*, 1954; *Piedra de sol*, 1957; *La estacion violenta*, 1958; *Salamandra*, 1962; *Blanco*, 1967; *Topoemas*, 1968; *Discos visuales*, 1968; *Ladera este*, 1969 etc.), eseuri (iată cîteva: *El arco y la lira*, 1956; *El labirinto de la soledad*, 1959; *La peras del olmo*, 1957; *Cvadrivio*, 1965; *Puertas al campo*, 1966; *Corriente alterna*, 1967; etc.), teatru (piesa *La hija de Rapaccini*, 1957), traduceri (Matsuo Bashô: *Senndas de Oku*, din japoneză, în colaborare cu Eikichi Hayashiya, 1970).

Concepția despre poezie a lui Octavio Paz e marcată de lectura poemelor scurte japoneze și a creației lui Ezra Pound, corifeul « imagiștilor ». Iată un pasaj semnificativ din revista franceză *Arguments* în care face elogiul imaginii: « Adevărul poemului are ca suport experiența poetică, iar aceasta nu se deosebește esențial de experiența de identificare cu *realitatea realității*, așa cum a descris-o gîndirea orientală și, parțial, gîndirea occidentală. Această experiență, despre care se spune că ar fi indicibilă, se exprimă și se comunică prin imagine. Și iată-ne în fața unei alte și foarte tulburătoare proprietăți a poemului: imaginea — inexplicabilă, decît prin sine însăși — dispune de un mijloc de comunicare propriu care nu datorează nimic transmiterii conceptuale. Imaginea ne invită să o re-creem și, literalmente, să o retrăim. Spusa poetului se încarnează în comuniune poetică. Imaginea transmută omul și-l transformă la rîndul său în imagine, adică în spațiu unde contrariile se topesc. Iar omul, exilat din naștere, se reconciliază cu sine cînd devine imagine, cînd *devine altul*. Poezia e metamorfoză, transformare, operație de alchimie, și se leagă de magie, de religie și de alte încercări de transformare a omului: de a face din *acesta* și *acela* un *altul* care este el însuși. Universul încetează de a mai fi un vast magazin de lucruri heterogene. Astre, încălțăminte, lacrimi, locomotive, sălcii, femei, dicționare, totul constituie o imensă familie, totul se comunică și se schimbă fără încetare, același sînge curge prin toate formele, și omul poate să fie în fine propria sa dorință: el însuși. Poezia îl pune pe om în fața lui însuși, și totodată îl face să-și regăsească originea: îl face să devină ceea ce este. Omul este imaginea sa: el însuși și altul. Prin intermediul frazei care este ritm, care este imagine, omul — perpetuă sosire la sine însuși — este. Poezia înseamnă a intra în ființă ».

O falie desparte poemele în versuri ale lui Octavio Paz de poemele sale în proză. Cele dintîi sunt fidele unei poetici pe care am reprodus-o mai sus: sunt imagini

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

simple și crude ale realului, oferite unui ochi hipersolicitat și parcă holbat, care constată și îndură. Versurile transcriu realitatea materială în toată dura ei strălucire, necruțătoare pentru văz. Simțurile toate, dar mai ales vederea, sunt supratensionate, au acuitatea reactivă a unei adevărate răni corporale. Fiecare poem e un fel de epură a sensibilului: piatra, pasărea, soarele, floarea, — toate sunt parcă încarnate într-o lumină ce vibrează, care scoate la suprafața materiei însăși esența lumii. Expresia e de o simplitate derutantă, economică, — adevărată lecție de lapidaritate orientală: *Două corpuri față în față/Sunt două astre care cad / Într-un cer vid* (« Două corpuri »). Concepînd imaginea ca o poartă ce se deschide spre un orizont plin de surprize, poetul lasă totul în seama ei, mizînd pe capacitatea de sugestie a fiecărui cuvînt, adică pe lanțuri de noi imagini pe care acesta le declanșează: *Marea luptă departe cu săbii și pene* (« Fulger în repaos »). Ciclul « Semințe pentru un imn », care dă titlu unui volum, se compune din mici crochiuri, asemenea hai-ku-urilor japoneze: *Ziua își desface mina/Trei nori/ Și aceste cîteva cuvinte* . . . În tot acest lirism, aș zice: de tip obiectiv, eul poetic nu se afirmă niciodată prin nimic, el pare absent total: poetul nu face nici o confesiune, nu exprimă nici un sentiment, nu pledează pentru nimic. Discursul liric e pur constatativ. Lucrarea subiectului, aceasta trebuie s-o presupunem noi, cititorii, ca ceva prealabil și riguros poemului: ea transpare din alegerea elementelor concrete, din dispunerea lor, din foarte timida lor determinare. Aici, într-adevăr, omul — a se înțelege: poetul — este suplantat de propria-i imagine despre lume, prezent-absent prin delegația dată de concretul împrejmuitor, singurul pe care-l vedem, ca pe o arhitectură sumară de cuvinte, cuvinte grele, foarte grele: țărînă, piatră, soare, acvilă etc. Prezența eului se afirmă cu maximă discreție, numai atunci cînd cuvintele surprind o «situație» din care omul nu putea să lipsească totuși, abia atunci cînd vorbesc despre ele însele: *Noaptea cu valurile ei albastre șterge aceste cuvinte/scrise cu o mînă ușoară în palma somnului* (« La margine »). Chiar în poemele mai lungi, scrise în anii din urmă, emoția lirică exrtem de reținută e doar o suită de lucruri, o enumerare tipic suprarealistă, în care heterogenul măsoară deschiderea spre cosmic; dar aici pronumele *eu*, siglă imperială a eului, apare frecvent, ca un ax pe care se rotesc panourile lumii.

În schimb, poemele în proză nu abandonează nici o clipă prezența acestui eu. Cum ele conțin, aproape toate, reflecții pe marginea actului de a scrie, ele ni se impun ca singura lirică de tip confesiv a poetului. Intimitatea pe care o pun în lumină e întotdeauna aceea a atelierului literar. Citind comparativ poemele în versuri și poemele în proză, ai impresia că efuziunile lui Octavio Paz sunt circumscrise actului de a scrie, că universul exterior e abordabil, aici, exclusiv prin intermediul universului scriptural, și că Creațiunea — gata încheiată, solidă și ordonată, oferită văzului ca lume exterioară — e surprinsă acum în chiar actul de creație a poemului: poetul e un demiurg mereu expus, în dublul sens al acestui cuvînt, și mereu absent: *nu e loc pentru nostalgie, pentru eu, pentru numele propriu*, scrie Octavio Paz.

Poate că nicăieri mai bine decît aici nu se aplică afirmația lui Mircea Eliade: « poetul descoperă lumea ca și cînd ar asista la cosmogonie, ca și cînd ar fi contemporan cu prima zi a Creațiunii ». Octavio Paz pare într-adevăr prezent la ivirea strălucitoare din neant a *materialelor* unei viitoare lumi, materiale care apar sub forma deja încheiată, determinată, dar încă pulsativă, a unor lucruri sau ființe care dau năvală de după linia orizontului. Chiar în textele care teoretizează nașterea poemelor, poetul nu vehiculează idei, concepte nude și înghețate, ci lasă lucrurile să se ivească singure, ca un alai care poate fi în același timp o ceremonie de nuntă sau de moarte.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

OCTAVIO PAZ

DOUĂ CORPURI

Două corpuri faţă-n faţă
Uneori sunt valuri
Noaptea e ocean

Două corpuri faţă-n faţă
Uneori sunt pietre
Noaptea-i un deşert

Două corpuri faţă-n faţă
Uneori sunt rădăcini
Împletite-n noapte

Două corpuri faţă-n faţă
Uneori sunt lame
Noaptea scînteiază

Două corpuri faţă-n faţă
Stele căzătoare
Dintr-un cer pustiu.

VIAŢĂ ÎNTREVĂZUTĂ

Fulgere sau peşti
În beznele mării.
Fulgere sau păsări
În noaptea pădurii.

Oasele sunt fulger
În beznele cărnii.
Lume, totu-i noapte,
Viaţa este fulger.

SEMINŢE PENTRU UN IMN

fragment

Tot ce se naşte-n zori îşi caută numele.
Munţii pe malul mării galopează.
Lumina scînteiază pe copacii somnolenţi
Soarele-şi joacă pintenii în apă
Piatra atacă şi goneşte limpezimile
Marea-ndîrjită suie pe piciorul zării
Pămînt confuz sculptură iminentă
Lumea-şi înalţă fruntea încă goală

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Netedă piatră unde poţi înscrie-n cînt
Raza-şi deschide evantaiul ei de nume
Un început de imn ca un copac
Vînt şi scînteietoare nume-n vînt

PIATRĂ NATALĂ

Lumina devastează culmile
Trupe de imperii în derută
Plin de răsfrîngeri ochiul se retrage

Ţinuturi vaste ca şi insomnia
Aride stîncării de oseminte

Toamnă fără de margini
Setea ţîşneşte-n invizibile izvoare
Un ultim pîrù predică-n deşert

Închide ochii şi ascultă cîntecul luminii:
Amiaza-şi face cuibul pe timpanul tău

Închide ochii şi deschide-i:
Nu-i nimenea nici tu măcar
Tot ce nu este piatră e lumină.

PIETRE RISIPITE

Templul broaştelor ţestoase

Pe esplanada vastă de soare
soarele de piatră dănţuie,se odihneşte,
nud, în faţa soarelui nud.

Amiază

Lumina nu clipeşte,
timpul se goleşte de minute,
o pasăre s-a oprit în aer.

Mai tîrziu

Lumina cade,
coloanele se trezesc
şi dansează, nemişcate.

În plin soare

Ora e transparentă:
dacă pasărea e invizibilă,
vedem culoarea cîntecului ei.

Viziune

Închizînd ochii m-am văzut:
spaţiu, spaţiu
în care sunt şi nu sunt.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

PIATRĂ DE SOARE
fragment

....

o prezenţă ca un cîntec brusc,
ca vîntul care cîntă-ntr-un incendiu,
o privire care ţine suspendată
lumea cu mările şi munţii ei,
corp de lumină filtrat printr-o agată,
picioare de lumină, pîntec de lumină, băi,
stîncă solară, corp de culoarea norului,
de culoarea zilei sprintene ce saltă,
ora scînteiază şi la corp, lumea acum
este vizibilă în corpul tău,
e străvezie-n străvezimea ta,

eu trec prin galeriile de sunete,
mă scurg printre prezenţe ce răsună,
şi ca un orb cutreier străvezimi,
mă şterge un reflex, mă nasc în altul,
o ! codru de coloane fermecate,
sub arcurile de lumină mă scufund
pe gangurile unei toamne diafane,

prin corpul tău eu umblu ca prin lume,
pîntecul tău e o piaţă însorită,
sînii două biserici unde sîngele
îşi celebrează liturghiile lui paralele,
privirea mea te-acoperă ca iedera,
eşti un oraş pe care marea-l asaltează,
un zid pe care raza de lumină îl împarte
în două jumătăţi ca de culoarea piersicei,
un loc de sare, de granit şi păsări
sub legile amiezii reculese,
în haine de culoarea dorurilor mele
tu ca gîndirea mea cutreieri goală,
eu trec prin ochii tăi ca printr-o apă,
din ochii-aceştia tigrii îşi sorb visul

FÎNTÎNĂ
fragmente

Amiază elevaţie a lumii.
Şi pietrele pe care vîntul şterge ceea ce timpul
scrie orbeşte,
turnurile aplecîndu-şi frunţile la căderea serii,
nava eşuată de secole-ntre stînci, biserica de aur, clătinată
sub povara unei cruci de lemn,
esplananele unde armata, instalîndu-şi tabăra, se simte
fără apărare.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

fortăreaţa îngenuncheată în faţa luminii ce se-ntoarce
din colină,
parcurile şi corul de plopi şi ulmi care şoptesc,
bolţile, coloanele cu măsura exactă a gloriei,
parapetul somnolînd, în plin soare, prăbuşit peste asprimea
lui, surpat în el însuşi,
răscrucea unde dau tîrcoale doar mizantropii: pinul
şi salcia,
iarmaroacele şi salvele lor de strigăte,
zidul pe care nu ştim cine şi pentru ce l-a ridicat, jupuit,
zidul de piatră goală
tot ce-i legat de pămînt din iubire pentru materia iubi-
toare — îşi rupe otgoanele
şi suie între mîinile intangibile ale acestei ore.

Veche lume de piatră care se-nalţă şi zboară !
Un popor de balene şi delfini se zbenguie în plin cer, îm-
proşcat de glorie,
şi marile corpuri de piatră, smulse de lentul uragan
al căldurii,
şiroiesc de lumină şi strălucesc în nori, fericite.
Oraşul îşi zvîrle cătuşele în fluviu şi, golindu-se de
sine însuşi,
de sarcina sa de sînge, de sarcina sa de timp, se odihneşte,
jar şi soare, în centrul vîrtejului.
Prezentul leagănă.
....
Nu face rău, vechea rană, nu arde, vechea arsură, e o cicatrice
aproape ştearsă,
locul separaţiei, locul dezrădăcinării, gură prin care vorbeşte
în vis moartea şi viaţa,
e o cicatrice invizibilă.
Nu voi da viaţa pentru viaţa mea: adevărata mea istorie
e alta.

Oraşul încă se ridică.

Soarele se aşează pe dreapta sa paşnică.
E mai albă, mai înaltă apa ţîşnind din fîntîni.
Totul se-nalţă pentru a cădea şi mai bine
şi cel ce a căzut sub securea propriului delir, se ridică.
Din fruntea lui rănită izvorăşte o ultimă pasăre.
E dublul lui însuşi ,
adolescentul care secol de secol revine ca să spună cîteva
cuvinte, mereu aceleaşi,
coloana transparentă care se stinge şi scînteiază şi se stinge
după cum înaintează rapida scri1-
tură a destinului.
În centrul pieţii, capul sfărîmat al poetului e o fîntînă.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

SPRE POEM

I

Cuvinte, dobînzi de-un sfert de oră smulse copacului calcinat al limbajului, între zilele bune şi nopţile bune, porţi de intrare şi de ieşire, intrare într-un coridor care merge de nicăieri spre niciunde.

Te învîrţi şi te învîrţi într-un pîntece de animal, într-un pîntece de piatră, într-un pîntece de timp. Să găseşti ieşirea, poemul.

Obstinaţia acestei feţe de care se frîng privirile mele. Frunte înarmată, neînvinsă-n faţa unui peisaj în ruine, după ce a dat asalt tainei. Melancolie de vulcan.

Binevoitorul rît de piatră-n carton al Şefului, al Conducătorului, fetiş al secolului; eu, tu, el, atîţia ţesători de pînze de paing, pronume înarmate cu unghii; divinităţile fără faţă, abstracte. Dumnezeu tatăl se răzbună în toţi aceşti idoli.

Clipa îngheaţă, alboare compactă care orbeşte şi nu mai răspunde şi dispare, masă de gheaţă dusă de curenţi circulari. Va reveni.

Să smulgi măştile fanteziei, să înfigi un piron în centrul sensibil: să provoci erupţia.

Să tai cordonul ombilical, să termini Muma: crimă pe care poetul modern a comis-o pentru toţi, în numele tuturora. Să descopere noul poet Femeia.

Să vorbeşti de dragul vorbei, să scoţi sunete în disperare de cauză, să scrii sub dictarea unui zbor de muscă, să-nnegreşti foaia. Timpul se despică în două: e ora saltului Morţii.

II

Cuvinte, fraze, silabe, astre ce se-nvîrt în jurul unui centru fix. Două corpuri, multe fiinţe care se întîlnesc într-o singură frază. Pagina se acoperă de litere de neşters, pe care nimeni nu le spunea, pe care nimeni nu le dicta, care au căzut acolo, şi ard, şi strălucesc, şi se sting. În felul acesta există poezia, există iubirea. Şi dacă eu nu exist, tu exişti.

Pretutindeni cei siliţi la singurătate încep să creeze cuvintele noului dialog.

Ţîşnitura de apă. Duşca de sănătate. O fată aplecată peste trecutul ei. Vinul, focul, ghitara, după-amiaza. Un zid de catifea roşie în locul unui sat. Aclamaţiile, cavaleria strălucită care intră în oraş, poporul exaltat: imnuri. Erupţia albului, a verdelui, a înflăcăratului. Ce e prea facil, se scrie singur: poezia.

Poemul pregăteşte o rodie amoroasă. Prevăd un om-soare şi o femeie-lună, el liber de puterea sa, ea liberă de sclavia ei, şi iubiri implacabile fulgerînd spaţiul negru. Totul trebuie să cedeze acestor vulturi incandescenţi.

Pe crenelurile frunţii tale se revarsă cîntecul. Justiţia poetică incendiază cîmpurile ruşinii: nu mai e loc pentru nostalgie, pentru eu, pentru numele propriu.

Orice poem se împlineşte pe cheltuiala poetului.

Amiază viitoare, imens arbore cu foi nevăzute. În pieţe, bărbaţi şi femei cîntă cîntecul solar, fîntînă de transparenţe. Mareea galbenă mă acoperă: nimic din mine nu trebuie să vorbească prin gura mea.

Cînd istoria doarme, el vorbeşte în vis: pe fruntea poporului adormit, poemul e o constelaţie de sînge. Cînd istoria se trezeşte, imaginea se face faptă, poemul se împlineşte: poezia intră în acţiune.

Fii vrednic de ceea ce visezi.

În româneşte de ŞTEFAN AUG. DOINAŞ

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

OCTAVIO PAZ

GÎNDURI

Muzică şi pîine, lapte şi vin, dragoste şi vis: gratis. Adversari care se iubesc în strînsă îmbrăţişare mortală: orice rană este o fîntînă. Prietenii îşi ascut armele, pregătiţi pentru dialogul final, dialogul morţii pentru toată viaţa. Străbat noaptea amanţi înlănţuiţi, conjuncţie de aştri şi de corpuri. Omul este alimentul omului. Cunoaşterea nu e diferită de vis, şi visul de faptă. Poezia a dat foc tuturor poemelor. S-au terminat cuvintele, s-au terminat imaginile. Abolită distanţa dintre nume şi lucru: a numi este a crea, şi a imagina este a naşte.

Timp de peste 30 de ani un fel de masochism moralizant i-a paralizat pe mulţi dintre intelectualii Occidentului şi al Americii Latine, în pofida unor principii bune care i-au inspirat. Educaţi religios şi laic, de creştinism şi instrucţie, care au fost critice în cele mai importante momente ale cursului lor, modelele noastre au fost acei oameni care, precum un Las Casas sau un Rousseau, au avut curajul de a arăta şi denunţa ororile şi nedreptăţile propriei societăţi. Nu voi fi eu acela care să renege această tradiţie; fără ea, societăţile noastre ar înceta să fie acel dialog cu sine însuşi fără de care nu există civilizaţie adevărată şi s-ar transforma într-un monolog a puterii, barbar şi monoton în acelaşi timp.

Poezia a fost întotdeauna viziunea unei prezenţe în care se reconciliază cele două jumătăţi ale unei sfere. Prezenţă plurală: de multe ori în decursul istoriei şi-a schimbat chipul şi numele; totuşi este una şi aceeaşi trecută prin toate aceste schimbări. Nu se anulează în diversitatea apariţiilor sale

Definiţia omului ca fiinţă care munceşte trebuie schimbată cu cea a omului ca fiinţă care doreşte.

Între a trăi istoria şi a o interpreta: o trăim, şi atunci facem istorie, dar tot trăind-o, o interpretăm. Fiecare din actele noastre este un semn. Istoria pe care o trăim este o scriitură şi în scriitura istoriei vizibile trebuie să citim metamorfozele şi transformările istoriei invizibile. O lectură care descifrează traducerea unei traduceri: niciodată nu vom citi originalul. Fiecare versiune este provizorie; textul se schimbă fără încetare, chiar dacă mereu spune acelaşi lucru şi din această cauză cîteodată se înlătură anumite versiuni în favoarea altora, care la rîndul lor fuseseră, înainte, înlăturate. Fiecare traducere este o creaţie, un text nou pentru a fi tradus.

Istoriile tuturor popoarelor sînt simbolice; vreau să spun: istoria, evenimentele şi protagoniştii fac aluzie la altă istorie secretă, sînt manifestarea vizibilă a unei realităţi ascunse.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

•

Cred că fragmentul este forma care reflectă cel mai bine această realitate în mişcare pe care o trăim şi care sîntem. Mai mult decît o sămînţă, fragmentul este o particulă rătăcitoare care se defineşte numai în funcţie de alte particule: nu este nimic atunci cînd nu este o relaţie. O carte, un text este o ţesătură de relaţii.

Mexicul este un fragment, o parte dintr-o istorie mai vastă. Cînd te întrebi despre Mexic trebuie să priveşti înspre America Latină şi Statele Unite, şi mai departe.

Mexicanul nu este o esenţă ci o istorie ... este încă o variaţiune a acestei schimbătoare identice creaturi plurale; fiecare este toţi sîntem niciunul. Omul/Oamenii: perpetuă oscilare.

Mexicanul este o fiinţă care se închide în sine şi se reţine: este mască-chipul, şi mască-surîsul.

Ideea de cădere şi cea de spaţiu sfîşiat sînt nedespărţite de imaginea seminţei ... pentru primitiv, masca are funcţia de a revela şi de a ascunde o realitate cumplită şi contradictorie: sămînţa care este viaţă şi moarte, cădere şi resurecţie în insondabilul acum.

Moartea este o oglindă care reflectă zadarnicile gesticulaţii ale vieţii. Pentru vechii mexicani viaţa se prelungea în moarte. Prin sacrificiu (care era rit, şi dans, şi război ritual) omul consimţea la procesul creator (plătind zeilor datoria iscată de vinile speciei) şi în acelaşi timp alimenta viaţa cosmică şi socială care se hrănea din prima, favorizînd astfel întoarcerea timpului şi construcţia celui de-al 5-lea imperiu, — al Soarelui.

Labirintul singurătăţii: ce se află în spatele măştii ce este scut şi zid, dar şi înmănunchiere de hieroglife, de semne, — mască ce protejează de priviri străine dar şi încarcerează purtătorul, sufocîndu-l pentru a-l exprima.

Între simulare şi disimulare, între invenţiune şi ostentaţie şi dorinţă de a trece neobservat, speriat de aparenţe, indianul mexican ajunge să se contopească mimetic cu peisajul, să-şi schimbe astfel aparenţa cu obstinaţie, fascinat de inerţia spaţiului, să devină forţă de gravitaţie a vieţii în faţa morţii, să devină nimeni pentru a deveni cineva. Nimenirea este disimularea perfectă, definitivă. Nimeni este absenţa privirilor noastre, este pauza din convorbirea noastră, este reticenţa tăcerii noastre [...] este o omisiune [...] este mereu prezent.

Semnul eului este o încordată nehotărîre între dizolvare şi hotărîre, care este frustrată în chiar repetata încercare de a se înţelege; omul este trecere orgolios-efemeră de-a înţelege viaţa ca fruct şi absorbţie senzuală.

Universul este un vast sistem de semnale, o convorbire între fiinţe imense.

Critica constă mai mult în a ne elibera decît în a ne cunoaşte. Critica desfăşoară o posibilitate de libertate, şi este astfel o invitaţie la acţiune.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Ceea ce ne propune budismul este sfîrșitul relațiilor, abolirea dialecticilor, — o tăcere care nu este dizolvarea ci afirmarea hotărîtă a limbajului.

Activitatea poetică se naște din dispersare în fața cuvîntului impotent și culminează cu recunoașterea omnipotenței tăcerii. Nu este poet acela care nu a simțit tentația de a distruge limbajul și de a crea altul, acela care nu a experimentat fascinația ne-semnificației, și pe cea încă mai înspăimîntătoare a semnificației inexprimabile.

Îndrăgostit de tăcere, poetul nu are alt remediu decît să vorbească.

Împotriva tăcerii și a tumultului de voci inventez Cuvîntul, — libertate care se inventează și mă inventează în fiecare zi.

Cuvîntul se sprijină pe o tăcere anterioară vorbirii — un presentiment al limbajului. Tăcerea de după Cuvînt se odihnește pe limbaj, este o tăcere cifrată. Poemul nu este decît trecerea de la o tăcere la alta, de la dorința de a spune la tăcerea glasului care contopește dorință și zicere, dincolo de surpriză și de repetiție.

A face poezie este să vezi cu auzul, să simți cu gîndirea, să combini și să-ți folosești pînă la limită puterile pentru a cunoaște mai mult din ce se află în noi înșine, pentru a descoperi realități necunoscute.

A face poezie este să știi să experimentezi, asupra poemului și asupra ta însăți, este să te aventurezi riscînd în zone interzise.

Pentru noi valoarea unei opere stă în noutatea sa: în invențiunea de forme sau în combinarea celor vechi într-un fel neobișnuit, în descoperirea unor lumi necunoscute sau în explorarea zonelor neștiute din cele cunoscute.

Să fii original fără să vrei să fii original, să rupi cu tradiția imediată, care provoacă repetiții sterile, este un mod de a continua tradiția.

Modernul este critica vechiului pentru a continua tradiția.

Singurătatea: a te simți și a te ști singur, desprins din lume și străin de tine însuți, despărțit de tine, nu este caracteristica exclusivă a mexicanului. Toți oamenii se simt singuri într-un anume moment din viața lor; mai mult încă: toți oamenii sînt singuri. A trăi este a ne despărți de cel ce-am fost, pentru a pătrunde în cel ce vom fi, un viitor care este mereu straniu, singurătatea, esență a condiției umane. Omul este unica ființă care se simte singur și unicul în căutarea celuilalt. Natura lui — dacă putem vorbi de natură referindu-ne la om, care s-a inventat pe sine negînd natura — constă în aspirația de a se realiza în celălalt. Omul este nostalgia și căutarea relației. De aceea, de fiecare dată cînd se simte pe sine, se simte ca lipsă a celuilalt, ca singurătate.

. . . Experiența cea mai profundă pe care viața i-o oferă omului constă în a pătrunde realitatea ca pe o totalitate în care contrariile pactizează.

Dialectica singurătății face posibilă dragostea.

Dragostea este rezultanta instinctului dublu care ne face să pătrundem adînc în noi înșine și în același timp să ieșim din noi și să ne realizăm în celălalt: moarte și recreare, singurătate și comuniune.

Dragostea: cucerire și luptă, violarea realității pentru a o pătrunde

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Izgonit din centrul lumii şi condamnat să-l caute prin codri şi deşerturi sau prin prăpăstiile şi subteranele Labirintului, Omul, desprins de eternitatea naşterii continue a prezentului fix, în care toate timpurile sînt una, a căzut în timpul cronometric şi a devenit prizonier al ceasului, al calendarului, al succesiunii şi al trecerii [...] împărţirea spaţială a timpului îl separă pe om de realitate, care este un continuu prezent, şi transformă în fantasme toate prezenţele prin care se manifestă realitatea, aşa cum ne arată Bergson. [...] Faţă de timpul cronometric, care trece dispreţuitor la durere şi bucurie, timpul mitic nu este o succesiune omogenă de cantităţi egale, ci vaste, impregnat de toate particularităţile vieţii: e mare cît o eternitate, sau scurt cît o suflare, nefast sau propice, fecund şi steril, pluralitate de timpuri şi viaţă într-o unitate imposibil de scindat. Sărbătoarea deschide în două timpul cronometric pentru ca să reinstaleze prezentul etern în spaţiul unor scurte ore incomensurabile. [...] Şi nu numai în Sărbătoare sau Mit irupe un prezent care dizolvă succesiunea vană, ci la rîndul lor, dragostea şi poezia revelă, fugitiv, acest timp original. « Mai mult timp nu înseamnă mai multă eternitate » spune Juan Ramón Jiménez, referindu-se la eternitatea clipei poetice. Prin Mit şi Sărbătoare, laică şi religioasă, Omul îşi rupe singurătatea şi devine din nou una cu creaţia.

(Selecţie din volumele: *Acvilă sau soare?*, *Libertate pe cuvînt*/1951, *Oameni în secolul lor şi alte eseuri*/1984, *Cealaltă voce. Poezia şi sfîrşitul de secol*/1990, *Curent alternativ*/1971, *Labirintul singurătăţii*/1950.)

MAIMUŢOIUL GRĂMĂTIC

1

Cel mai bine ar fi să aleg drumul spre Galta, să-l parcurg din nou (să-l inventez pe măsură ce îl străbat) şi fără să-mi dau seama, aproape pe nesimţite, să merg pînă la sfîrşit — fără să mă preocup să ştiu ce vrea să spună să mergi pînă la sfîrşit, şi nici ce-am vrut eu să spun scriind această frază. Cînd mergeam pe potecă în Galta, departe de şosea, după ce trecusem de baniani şi de băltoacele cu apă putredă, dincolo de Intrarea în ruine, şi pătrunsesem în piaţa înconjurată de case năruite, mai ales atunci cînd îmi începeam plimbarea, nu ştiam încotro mă îndrept şi nici nu mă preocupa să ştiu. Nu-mi puneam întrebări: mergeam doar, mergeam fără scop precis. Mergeam să întîlnesc, să întîlnesc, ce? Atunci nu ştiam, şi nu ştiu acum. Poate de aceea am scris « să merg pînă la sfîrşit », pentru a şti acest lucru, pentru a şti ce se află după sfîrşit. Capcană verbală; după sfîrşit nu se află nimic, pentru că dacă s-ar afla ceva, sfîrşitul nu ar mai fi sfîrşit. Şi totuşi, mereu mergem la întîlnirea cu ..., deşi ştim că nimic şi nimeni nu ne aşteaptă. Mergem fără direcţie fixă, dar cu un sfîrşit — care? — şi pentru a ajunge la sfîrşit. Căutare a sfîrşitului, groază în faţa sfîrşitului: faţa şi reversul aceluiaş act. Fără acest sfîrşit care ne evită în mod constant, nici nu am merge, şi nu ar exista drumuri. Dar sfîrşitul este respingerea şi osîndirea drumului: la sfîrşit drumul se dizolvă, întîlnirea se risipeşte şi sfîrşitul se risipeşte la rîndu-i. Să mergi din nou, să porneşti încă o dată la întîlnirea ...: drumul strîmt ce urcă şi coboară şerpuind printre roci înnegrite şi coline toride şi aspre de culoarea cămilei, colnice agăţate de stînci ca şi cum ar fi gata să se desprindă şi să cadă în capul călătorului, casele albe, mirosul de blană asudată şi de

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

baligă de vacă, bîzîitul serii, strigătele maimuţelor sărind printre ramurile copacilor sau alergînd pe terase sau balansîndu-se de balustrada unui balcon; în înalt, cercurile păsărilor şi fumul albăstriu de la bucătării: lumina aproape trandafirie deasupra pietrelor; gustul de sare pe buzele uscate, rumoarea pămîntului ridicat şi risipit sub picioare, praful care se lipeşte de pielea îmbibată de sudoare, care înroşeşte ochii şi nu te lasă să respiri, imaginile, amintirile, închipuirile fragmentare, toate aceste senzaţii, viziuni şi jumătăţi de gînduri care apar şi dispar în spaţiul unei clipiri, în timp ce se călătoreşte spre întîlnirea cu ... Drumul dispare la rîndu-i atunci cînd mă gîndesc la el, atunci cînd îl spun.

Cu tuşe viguroase alternate de pensulaţii delicate, Octavio Paz notează sentimentul naturii pe care o vede printr-o fereastră deschisă spre o grădină din Cambridge în cel de-al doilea scenariu de la care porneşte căutarea cuvîntului şi a sensului realităţii în mitoeseupoemul tainic Maimuţoiul Grămătic. Fără a se continua dar simţindu-se reciproc ca feţe ale unei esenţe, retorica arborilor se opune, continuînd retorica drumului din primul capitol, verticalitatea static mişcătoare, obstinată şi tăcută a copacilor, faţă de orizontalul rătăcitor, pentru a fi circular, divergent, pentru a fi concentric al drumului spre Galta. Victoria biologicului modulează victoria nisipului la Galta, loc în ruine pentru maimuţe şi declasaţi dar şi fastuoasă reşedinţă a regelui maimuţă, mitic întemeietor de gramatici, ce rupe limitele spaţiului şi timpului în Ramayana, Hanumăr, pasăre, fiu al vîntului. Aceste capitole sînt o minuţioasă analiză a spaţiului în care se desfăşoară senzaţiile şi gîndurile scriitorului, a obiectelor ce închid şi deschid dimprejur şi dinlăuntru porţile acestui spaţiu. O descifrantă privire în natură ...

2

... sau ceea ce numim aşa: acest ansamblu de obiecte şi procese care ne înconjoară şi care în mod alternativ ne generează şi ne devoră. Natură care nu este nici complice nici confident. Lucruri în care nu este permis să ne proiectăm sentimentele şi nici să le atribuim senzaţiile şi pasiunile noastre. Şi, oare, nici măcar nu putem să vedem în ele o călăuză, o doctrină de viaţă? ...

4

Fixitatea este mereu momentană. Este un echilibru precar şi perfect în acelaşi timp care durează cît durează o clipă: este de ajuns o vibraţie a luminii, apariţia unui nor sau cea mai uşoară schimbare de temperatură pentru ca să se rupă liniştea fragilă ca o convenţie şi să se dezlănţuie seria de metamorfoze. Fiecare metamorfoză este la rîndul ei un alt moment de fixitate căruia îi succede o nouă alterare şi un nou echilibru insolit. Da, nimeni nu este singur şi fiecare schimbare aici provoacă o altă schimbare mai încolo. Nimeni nu este singur şi nimic nu este solid: schimbarea se rezolvă prin fixităţi care sînt acorduri momentane. Mai trebuie să spun că forma schimbării este fixitatea, sau mai exact că schimbarea este o neîncetată căutare a fixităţii? Nostalgie a inerţiei, lenea şi paradisurile ei congelate. Înţelepciunea nu se află nici în fixitate nici în schimbare ci în dialectica dintre ele, într-un du-te-vino constant, în instantaneu. Este ... trecerea. Dar de abia spun trecere, vraja se rupe ... trecerea nu este înţelepciune ci doar un mers către ... Trecerea se risipeşte, doar aşa este trecere.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Într-o aglomerare de antinomii şi de repetiţii, scriitorul doreşte prelungirea (sfîrşirea) scriiturii prin propria lectură care devine scriere şi atingerea exhaustivului într-o ţesătură a enumerărilor (cîteva pagini, un catalog de arbori într-o botanică a ubicităţii), într-o sinteză ce rezultă din afirmaţie şi din negaţie.

Călător printre poem şi maimuţe, el ajunge între munte (făcut după asemănarea fiinţei, manifestare sensibilă a principiului identităţii, imobil ca o tautologie) şi mare (care se contrazice fără încetare, marea critică a fiinţei şi a mării însăşi) la zidul ce poartă imaginea pictată în tonuri de roşu a Maimuţoiului grămătic Hanumăn, în templul cinstirii lui din Galta:

6

Pete; încrengături dezordonate; mîzgălituri; ştersături. Prins între liniilianele literelor. Sufocat de liniuţe, laţurile vocalelor. Muşcat, ciugulit de pensele de cîrligele consoanelor. Încrengătură de semne, negaţia semnelor. Gesticulaţie stupidă, ceremonie grotescă. Maree ce sfîrşeşte în stingere, semnele mănîncăsemne. Hăţişul se transformă în deşert, larma în tăcere: întinderi de nisip de litere, alfabete putrezite, scriituri arse, deşeuri verbale. Cenuşă. Limbi care se nasc, larve, feţi avortaţi. Hăţiş: viermuială omucidă, ţinut sterp. Repetiţii, mergi pierdut în repetiţii. Artist al repetiţiilor, eşti o repetiţie între repetiţii. Artist al repetiţiilor, mare maestru al desfigurărilor, artist al demolării. Copacii repetă copacii, nisipurile repetă nisipurile, jungla de litere este repetiţie, întinderea de nisip este repetiţie, abundenţa este gol, şi golul este abundenţă, repet repetiţiile, pierdut într-un hăţiş de semne, rătăcitor prin pustiul fără semne, pete pe acest perete sub soarele Galtei, pete în această seară la Cambridge, hăţiş şi pustiu, pete pe fruntea mea care uneşte şi desparte peisaje incerte. Eşti (sînt) este o repetiţie între repetiţii. Este eşti sînt: sînt este? eşti: eşti este sînt. Demolări. Mă întind pe resturile mele fărîmate. Eu locuiesc demolările mele [. . .] Hanumăn surîde cu plăcere în faţa analogiei care tocmai i-a venit în minte: caligrafia şi vegetaţia, pădurea şi scriitura, lectura şi drumul. Drum: să citeşti un crîmpei de drum, să descifrezi o frîntură de lume. Lectura considerată ca drum spre. Drumul ca o lectură, o interpretare a lumii naturale?

9.

Fraze care sînt liane care sînt pete de umezeală care sînt umbre proiectate de foc într-o cameră ne descrisă care sînt masa întunecată a pădurii de fagi şi de plopi bătută de vînt la vreo trei sute de metri de fereastra mea care sînt demonstraţii de lumină şi umbră în legătură cu o realitate vegetală la apusul soarelui prin care timpul printr-o alegorie proprie ne dă lecţii de înţelepciune care de abia formulate sînt distruse de cea mai uşoară clipire a luminii sau a umbrei care nu sînt decît timpul în încarnările şi distrugerile care sînt frazele pe care le scriu pe această foaie de hîrtie şi care dispar pe măsură ce le citesc;

nu sînt senzaţiile, percepţiile, închipuirile, gîndurile care se aprind şi se sting aici, acum, în timp ce scriu sau în timp ce citesc ceea ce scriu; nu sînt ceea ce văd nici ceea ce am văzut, sînt reversul văzutului şi al vederi — dar nu sînt invizibilul: sînt reziduul nespus;

nu sînt cealaltă parte a realităţii ci cealaltă parte a limbajului, ceea ce reţinem pe vîrful limbii şi dispare înainte de a fi spus, cealaltă parte care nu poate fi numită pentru că este contrariul numelui;

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

nespusul nu este ceea ce trecem sub tăcere, şi nu este nici-asta-nici-aceea;
nu este copac ceea ce spun că văd ci senzaţia pe care o am cînd simt că îl văd în momentul în care sînt pe cale să spun că îl văd, o congregaţie nesubstanţială dar reală de vibraţii şi sunete care, atunci cînd se combină, desenează o configuraţie a unei prezenţe verde-arămie-negru-lemnoasă-frunzoasă-sonor-tăcută;

nu, nici asta nu este, dacă nu am un nume, mai puţin poate să fie descrierea unui nume sau descrierea senzaţiei numelui sau numele senzaţiei;

copacul nu este numele copac şi nici senzaţia de copac; este senzaţia unei percepţii a copacului care se împrăştie în chiar momentul percepţiei senzaţiei de copac;

numele, o ştim deja, sînt goale, dar ceea ce nu ştiam, sau dacă o ştiam, uitasem deja, este că senzaţiile sînt percepţii ale senzaţiilor care se risipesc, senzaţii care se risipesc atunci cînd sînt percepţii, pentru că dacă nu ar fi percepţii, cum am şti că sînt senzaţii?

senzaţii care nu sînt percepţii nu sînt senzaţii, percepţii care nu sînt nume ce sînt?

dacă nu o ştiai, acum o ştii, totul este gol;

şi de abia spun totul-e-gol, simt că e o nouă capcană; dacă totul e gol, este gol şi totul-e-gol;

nu, este plin cu vîrf, totul-e-gol este plin de sine, ceea ce atingem şi vedem şi auzim şi gustăm şi mirosim şi gîndim, realităţile pe care le inventăm şi realităţile care ne ating, ne privesc, ne aud, ne inventează, tot ceea ce ţesem şi desfacem şi ne ţese în urzeala sa şi ne desface, apariţii instantanee şi dispariţii, fiecare distinctă şi unică, este întotdeauna aceeaşi realitate plină, mereu aceiaşi ţesătură care se ţese atunci cînd se desface; chiar şi golul şi lipsa sînt plenitudine (poate sînt apogeul, culmea, calmul plenitudinii), totul este plin pînă la margini, totul este real, toate aceste realităţi inventate şi toate aceste invenţiuni atît de reale, toţi şi toate sînt pline de sine, umflate de propria lor realitate;

şi de abia spun acest lucru, că se golesc; lucrurile se golesc şi numele se umplu, nu mai sînt goale, numele sînt plinătate şi matrice, sînt umflate de sînge, lapte, semen, sevă, sînt umflate de minute, de ore, de secole, încărcate de înţelesuri, şi sensuri şi semnale, sînt semnele de înţelegere pe care timpul şi le face sieşi, numele sug măduva lucrurilor, lucrurile mor pe pagina aceasta dar numele cresc şi se înmulţesc, lucrurile mor pentru ca să trăiască numele;

între buzele mele copacul dispare în rostire şi apare în timp ce dispare: priveşte-l, vîrtej de frunze şi rădăcini şi crengi şi trunchi în mijlocul furtunii, şuvoi de realitate verde arămie sonoră frunzoasă aici pe pagină;

priveşte-l acolo, pe ridicătura de teren, priveşte-l: opac în masa opacă a copacilor, priveşte-l ireal în bruta sa realitate mută, priveşte-l nespus;

realitatea dincolo de limbaj nu este chiar realitate, realitate care nu vorbeşte nici nu spune, nu este realitate;

şi de abia spun acest lucru, de abia scriu cu toate literele că nu este realitate cea dezbrăcată de nume, numele se evaporează, sînt aer, sînt sunet prins în alt sunet şi în altul şi în altul, în murmur, o cascadă fragilă de semnificaţii care se anulează;

copacul pe care îl spun nu este copacul pe care îl văd, copacul nu spune copac, copacul se află dincolo de numele lui, realitate frunzoasă şi lemnoasă: impenetrabil, de neatins, o realitate dincolo de semne, cufundată în ea însăşi, înfiptă în propria ei realitate: pot să o ating dar nu pot să o spun, pot să o incendiez dar dacă o spun se risipeşte;

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

copacul care se află acolo între copaci nu este copacul pe care îl spun ci o realitate care se află dincolo de nume, dincolo de cuvîntul realitate, este realitatea ca atare, abolirea diferențelor și de asemeni abolirea asemănărilor;

chiar acum ochii mei, atunci cînd citesc ceea ce scriu, inventează realitatea celui care scrie această frază, dar nu mă inventează pe mine, ci o figură de limbaj: scriitorul, o realitate care nu coincide cu propria mea realitate, dacă eu am vreo realitate pe care să o pot numi proprie;

nu, nici o realitate nu este a mea, nici una nu îmi (ne) aparține, toți locuim în altă parte dincolo de unde ne aflăm, toți sîntem o realitate diferită de cuvîntul eu sau de cuvîntul noi;

realitatea noastră mai intimă se află în afară de noi și nu este a noastră, cum nu este una și este plurală, plurală și instantanee, noi sîntem această pluralitate care se împrăștie, eul este real poate, dar eul nu este eu, nici tu, nici el, eul nu este al meu și nici al tău;

este o stare, o clipire, percepția unei senzații care se risipește, dar cine sau ce percepe, cine simte? [. . .];

plecăm și ne întoarcem: realitatea dincolo de nume nu este locuibilă și realitatea numelor este în continuă surpare, nu se află nimic solid în univers, în tot dicționarul nu există un singur cuvînt pe care să te odihnești, totul este un continuu du-te-vino al lucrurilor la nume la lucruri;

nu, spun că mă duc și vin fără încetare dar nu m-am mișcat, asemenea copacului nemișcat de cînd am început să scriu;

formulări inexacte: am început, scriu, cine scrie ceea ce citesc, întrebare din nou reversibilă: ce citesc atunci cînd scriu: cine scrie acest lucru pe care îl citesc?

răspunsul este reversibil, frazele de la sfîrșit sînt dosul frazelor de la început și amîndouă sînt aceleași fraze;

care sînt liane care sînt pete de umezeală pe un zid imaginar al unei case distruse din Galta care sînt umbre proiectate într-un șemineu de focul aprins de doi amanți care sînt catalogul unei grădini botanice tropicale care sînt o alegorie a unui capitol al unui poem epic care sînt masa agitată a pădurii de fagi din fața ferestrei mele în timp ce vîntul etcetera lecții etcetera distruse etcetera însăși timpul etcetera;

frazele pe care le scriu pe această foaie de hîrtie sînt senzațiile, percepțiile, imaginările etcetera, care se aprind și se sting aici, în fața ochilor mei, reziduu verbal: unicul lucru care rămîne din realitățile simțite, imaginate, gîndite, percepute, risipite, unica realitate pe care o lasă aceste realități evaporate și care, deși nu este decît o combinație de semne, nu este mai puțin reală decît ele:

semnele nu sînt prezențele dar configurează o altă prezență, frazele se aliniază una după alta pe pagină și desfășurîndu-se deschid un drum spre un sfîrșit definitiv în mod provizoriu;

frazele configurează o prezență care se risipește, sînt configurația abolirii prezenței, da, este ca și cum toate aceste prezențe țesute de configurația semnelor ar căuta abolirea lor pentru ca să apară acei arbori inaccesibili, cufundați în ei înșiși, ne-spuși, care să află dincolo de finalul acestei fraze,

de cealaltă parte, acolo unde niște ochi citesc ceea ce scriu și, citindu-l, risipesc.

. . . nașterea Splendorii din sudoarea lui Parjapati, frumusețe împărțită la 10 (număr al dragostei fizice) de zei și regrupată, reconciliată într-un poem

. . . dragostea amanților proiectată pe zid ca ireală prezență a absenței unei prezențe, ca imaginație a focului, sacrificiu și resurecție, adorație și profanare, întîlnirea unului cu altul care e același, dragoste, reconcilierea

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

contrariilor, găsirea drumului spre celălalt, umbre de foc cu semne și simboluri în sintaxa zidului . . . (cap. 11)

. . . un sadhu face ablațiuni pentru a atinge pacea între viziunea exterioară (vederea) și cea interioară (imaginația), declasații Balmiki (ce și-au luat numele de la creatorul Ramayanei, leprosul Valmik) își pregătesc ritualul (cap. 12)

. . . mulțime de femei înlănțuite, trofisme, viziune cosmică și privire în detaliu, femei împodobite ca o răbufnire a naturii în plinătate și calm (cap.10)

. . . copulație universală, reconciliere a speciilor, nayika în dragoste cu opt animale diferite și cu o altă femeie, nayika (cap. 13)

. . .mulțimi în pelerinaj spre sanctuarul din Galta, mulțimi alături de care merg cei ce au murit și cei ce se vor naște, merg tineri și bătrîni, femei și bărbați, merg declasați și asceți (pe drumul ceremoniei imemoriale a abolirii diferențelor, abolirea timpului), (cap. 14)

tot atîția pași-capitole pe drumul spre înțelegerea sinelui și a alterității, în străbaterea numelui care nu e nume pentru a fi nume al întregului din părți — reconciliate care sînt senzații, percepții, închipuiri, gînduri, căutarea eului pentru a-l întîlni la sfîrșitul eului, partea cealaltă a celuilalt care e începutul, ce cade în sine de a început stînd pe loc, fiind în altă parte în aceeași parte.

10

. . . celălalt eu. Ieșirea se află în intrare, intrarea nu există, totul este ieșire. Aici înăuntru mereu este afară, aici mereu este dincolo, celălalt mereu în altă parte. Dincolo se află mereu el însuși eu însumi: celălalt: acesta sînt eu: asta.

cu cine mă puteam reconcilia: cu mine sau cu celălalt-ceilalți? Cine erau, cine eram? Reconcilierea nu era idee sau cuvînt: era o sămînță care la început zi după zi, apoi oră după oră a tot crescut pînă s-a transformat într-o imensă spirală de sticlă prin ale cărei vene și filamente curgeau lumină, vin roșu, miere, foc, apă de mare și apă de rîu, ceață materii, în fierbere, vîrtejuri de pene. [. . .] Reconcilierea era un fruct — nu fructul ci coacerea sa, nu coacerea ci căderea sa. Reconcilierea era deschiderea, era întîmpinare . . .

Poemul eseu este căutare și neliniște, opintire năvalnică, saltul lui Hanumăn de la cer în fundul mării, din prăpastie pe munte, pentru a găsi cuvîntul cel mai potrivit să facă palpabil abstractul și intangibil concretul, cuvînt convergent ce-și poartă viziunea de spații și timpuri adunate în liniștea din centrul neliniștii, cuvînt ce caută înțelesul lucrurilor (care nu sînt decît proprietățile lor vizuale, sînt cum le vedem și eu sînt numai pentru că le văd) care este recursul la distanța între lucruri și noi, care este dincolo de realitate, realitate de limbaj, cuvînt scris care merge în căutarea înțelesului său și în asta constă înțelesul său. « Poezia caută, se contemplă, se topește, se anulează în cristalizările limbajului. Apariții, metamorfoze, volatilizări, precipitări de prezențe ». Timp cristalizat, mișcare și stare. Poeme: joc de analogii care germinează asemănări din deosebiri și deosebiri din asemănări contradictorii, pentru a ajunge la identitatea oglindită în ea însăși. Poemul străbate spații și timpuri, de la Galta la Cambridge, își croiește drum printre realități multiplicate, repetitive, cumulative, minuțios detaliate sau văzute din zborul păsării-Hanumăn, îngemănează mituri cosmogonice orientale și budism tantric cu nebunia arhetipului la dementul Richard Dadd, picturi ce ilustrează lumi ce locuiesc un fir de praf, infinitul unui punct, uni-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

versuri întoarse în afara lor în ele însele ca o mănuşă, spargerea proporţiilor, depăşirea limitelor cu alte limite, reconcilierea limitelor în alte limite şi acumulări şi din nou obsesive repetiţii ce materializează inpalpabilul cuvintelor de aer, ce aduc în faţa ochilor imaginile minţii.

Văzu femei întinse pe rogojini, cu straie şi găteli care mai de care, şi păr împodobit cu flori; dormeau sub vraja vinului, după ce petrecuseră mai mult de jumătate din noapte în jocuri. Şi tăcerea acestei mari mulţimi, acum cînd nu se mai auzeau clinchetele brăţărilor şi ale altor giuvaericale era cea a unui iaz nocturn şi întins, cu belşug de lotuşi şi fără zgomot de lebede sau de albine . . . Nobilul Maimuţoi îşi spuse în sinea sa: Aici s-au adunat planetele care odată terminată provizia de merite, cad de pe firmamentul cerului. Era adevărat: acele femei străluceau ca nişte meteoriţi de foc căzuţi din înalt. Unele se prăbuşiseră cuprinse de somn în timpul dansului şi zăceau cu pieptănătura şi părul dezordonat fulgerate între veşmintele lor împrăştiate; altele îşi aruncaseră la pămînt ghirlandele şi cu colierele rupte, cu cingătorile desfăcute şi hainele răvăşite, păreau iepe deşeuate; altele încă, ce-şi pierduseră brăţările şi cerceii ,cu tunicele sfîşiate şi călcate în picioare, păreau ierburi întîlnite de elefanţi sălbatici. Ici şi colo, perle risipite îşi încrucişau reflexele ca oglinzi de lună printre lebedele adormite ale sînilor. Acele femei erau rîuri; muşchii lor erau ţărmuri, ondulările pubisului şi ale pîntecului, cîrlionţii apei sub vînt, coapsele lor şi sînii, culmile şi ridicăturile pe care cursul apei îl înconjură şi îl strînge, lotuşii, feţele lor, crocodilii, dorinţele lor, corpurile lor sinuoase matca apelor [. . .] femei ce se întreţeseau, ce se înlănţuiau cu braţele şi picioarele pînă cînd formau un hăţiş încîlcit şi plin de pădure *(Sundara Kund, IX)*.

Femei ce-şi căutau unicitatea eliberatoare în pluralitatea reconcilierii.

16

Apare, reapare cuvîntul reconciliere. Mult timp m-am luminat cu acest cuvînt, l-am băut şi l-am mîncat. Eliberarea era cuvîntul frate si adversar. Ereticul care îşi recunoaşte greşelile şi se reîntoarce la sînul bisericii se reconciliază; purificarea unui loc sacru care a fost profanat este o reconciliere. Despărţirea este o lipsă, o rătăcire. Greşeală: nu sîntem compleţi; rătăcire: nu ne aflăm la locul nostru. Reconcilierea uneşte ceea ce a fost separat, face conjuncţie din sciziune, apropie pe cei despărţiţi, ne întoarcem la întreg şi astfel revenim la locul nostru, sfîrşit al exilului. Eliberarea deschide o altă perspectivă: ruptură din legături şi ligamente, suveranitate a liberului arbitru. Concilierea este dependenţă, supunere; eliberarea este autosuficienţă, plenitudine a lui unu, excelenţă a unicului. Eliberarea: încercare, purgaţie, purificare. Cînd mă aflu singur nu sînt singur; mă aflu cu mine; să te afli despărţit nu înseamnă să fii scindat: înseamnă să fii acelaşi. Cu toţi ceilalţi împreună, este ca şi cum mă aflu exilat din mine însumi; singur, mă aflu în întregul meu. Eliberarea nu este doar sfîrşitul celorlalţi şi a celuilalt, ci sfîrşit al eului. Revenirea eului — nu la el însuşi: ci la acelaşi: întoarcere la calitatea de a fi acelaşi.

Eliberarea este acelaşi lucru cu reconcilierea? Deşi reconcilierea trece prin eliberare şi eliberarea prin reconciliere, ele se încrucişează doar pentru a se separa: reconcilierea este identitate în concordanţă, eliberarea este identitate în diferenţă. Unitate plurală, unitate în unul şi acelaşi. Altfel: în acelaşi fel. Eu şi ceilalţi, ai mei ceilalţi: eu în mine însumi, în acelaşi. Reconcilierea trece prin disensiune, dezmembrare, ruptură, eliberare. Trece şi se întoarce. Este forma originală a revoluţiei, forma în care societatea se perpetuează pe sine însăşi şi se regenerează: regenerarea pactului social, întoarcere la pluralitatea originară. La început nu există Unul: conducător, dumnezeu, eu; de aceea revoluţia este sfîrşitul lui Unul şi al unităţii

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

fără deosebire, este începutul (reînceputul) varietății și a rimelor sale, a aliterațiilor și a compozițiilor. Degenerarea revoluției, cum se poate vedea în modernele mișcări revoluționare, toate transformate fără excepție în cezarisme birocratice și în idolatrizare instituțională a Șefului și a Sistemului este echivalentă cu descompunerea societății, care încetează a mai fi un concert plural, o compoziție în adevăratul înțeles al cuvîntului, pentru a se pietrifica în masca lui Unul. Degenerarea constă în faptul că societatea repetă la infinit imaginea Șefului, care nu este altceva decît o mască a dezordinii: lipsa de măsură și impostura Cezarului. Dar nu a existat și nu există unul: fiecare este un tot. Dar nu există totul: mereu lipsește unul. Nici toți laolaltă nu sîntem unul, așa cum nici fiecare din noi nu este totul. Nu există unul nici tot: există unii și toți. Mereu pluralul, mereu plinătatea incompletă, noi în căutarea fiecăruia dintre noi: rima sa, metafora, complementul său diferit.

Mă simțeam separat de mine, departe — nu de ceilalți și de lucruri — ci de mine însumi. Cînd mă căutam pe dinăuntru nu mă găseam; ieșeam și nici afară nu mă recunoșteam. Înăuntru și afară întîlneam întotdeauna un altul. Pe același mereu altul. Corpul meu și cu mine, umbra mea și cu mine, umbra sa. Umbrele mele: corpurile mele: alții alții. Se spune că există lume goală pe dinăuntru: eu eram plin din belșug de mine însumi. Fără îndoială, niciodată nu mă aflam în mine și niciodată nu puteam să intru în mine: mereu exista un altul. Mereu era altul. Să-l suprim, să-l exorcizez, să-l omor? De abia îl vedeam că și dispărea. Să vorbesc cu el să-l conving, să pactizez? Îl căutam aici și apărea acolo. Nu avea substanță, nu ocupa loc. Nu se afla niciodată unde eram și eu: mereu dincolo, de partea asta, de partea cealaltă, mereu, aici, dincolo. Previzibilul meu invizibil, vizibilul meu imprevizibil. Niciodată același, niciodată în același loc. Niciodată același loc, ce era afară era înăuntru, înăuntru era altă parte, aici nu era în nici o parte. Niciodată un loc. Exiluri: depărtări: mereu dincolo. Unde? Aici. Celălalt nu s-a mișcat: niciodată nu m-am mișcat din locul meu. Se află aici. Cine? Eu însumi: el însuși. Unde? În mine: De la început cad în mine și continui să cad. De la început. Eu însumi merg încotro mă aflu, eu niciodată nu ajung încotro sînt. Mereu eu mereu în altă parte: același loc, celălalt eu. Ieșirea se află în intrare: intrarea nu există intrare totul este ieșire. Aici înăuntru mereu este afară, aici mereu este acolo, celălalt mereu se află în altă parte. Dincolo se află mereu același: el însuși: eu însumi: celălalt. Acela sînt eu: acela. [. . .]

Artist al cuvîntului, Octavio Paz este un investigator subtil al artelor vizuale, pe care le pătrunde cu dexteritate aducîndu-și obolul creator la descîlcirea sensului lor individual și integrator, al locului respectivelor artefacturi în istoria artelor , în istoria gîndirii, în istoria percepției, a senzației. El caută regăsirea cuvîntului în actul critic, a limbajului de comunicare între înțelesurile privitorului, cititorul potențial al operei și artistul absent, prezent în ea, într-un timp diferit de cel al scrierii. În *Maimuțoiul Grămătic* multe pasaje de eseu, capitole sînt consacrate criticii de artă, referitoare la fresce hinduse, tablouri moderne de Delacroix, Richard Dadd, sau teroretizări ambivalente

22

Nici o pictură nu poate să povestească pentru că nici una nu are o succesiune. Pictura ne confruntă cu realități definitive, neschimbătoare, imobile. În nici un tablou, fără a le exclude pe cele care au ca temă întîmplări reale sau supranaturale și pe cele care ne dau impresia sau senzația de mișcare, nu se petrece ceva. În tablouri lucrurile se află nu se petrec. Să vorbești sau să scrii, să povestești sau să gîndești este să ai o succesiune, să treci dintr-o parte în alta: să te petreci. Un tablou are

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ĭmite spaţiale dar nu are nici început nici sfîrşit; un text este o succesiune care începe într-un punct şi se termină în altul. Să vorbeşti sau să scrii este să trasezi un drum: să inventezi, să-ţi aminteşti, să imaginezi o traiectorie, să mergi către . . . Pictura ne oferă o viziune, literatura ne invită să o căutăm şi astfel trasează un drum imaginar către ea. Pictura construieşte prezenţe, literatura emite înţelesuri şi după aceea aleargă în urma lor. Înţelesul este ceea ce emit cuvintele şi care se află dincolo de ele, ceea ce-ţi scapă fofilîndu-se printre urzeli de cuvinte şi pe care ele ar vrea să-l reţină, să-l înhaţe. Înţelesul nu se află în text ci în afară. Aceste cuvinte pe care le scriu merg în căutarea înţelesului lor şi în asta constă tot înţelesul lor.

23

Hanumăn: mono/grama limbajului, a dinamismului său şi a neîncetatei producţii de invenţiuni fonetice şi semantice. Ideogramă a poetului, a stăpînului/servitor al metamorfozei universale: maimuţă imitatoare, artist al repetiţiilor, el este animalul aristotelic care copiază naturalul dar şi sămînţa semantică, sămînţa bombă îngropată în subsolul verbal şi care nu va deveni niciodată planta pe care o aşteaptă semănătorul ei, ci o alta, mereu alta. Fructele sexuale şi florile carnivore ale alterităţii ţîşnesc din trunchiul unic al identităţii.

24

La sfîrşitul drumului se află viziunea? Curtea interioară a vecinilor cu măsuţa neagră şi coşul de gunoi uitat, păduricea de fagi pe o ridicătură de teren sportiv de la Churchill College, zona bălţilor şi banianilor la cîteva sute de metri de vechea intrare în Galta sînt viziuni ale unei realităţi ireductibile la limbaj. Fiecare din aceste realităţi este unică şi pentru a o spune într-adevăr am avea nevoie de un limbaj compus exclusiv din nume proprii şi nerepetabile, un limbaj care nu ar fi limbaj: dublul lumii şi nu traducerea sa şi nici simbolul său. De aceea a le vedea, a le vedea cu adevărat este echivalent cu a înnebuni: a pierde numele, a intra în nemăsurare. Este mai mult decît atît: a te întoarce la lumea dinaintea limbajului. Aşadar, drumul scriiturii poetice se reface în abolirea scriiturii: la sfîrşit ne aflăm în faţa unei realităţi ce nu se poate spune. Realitatea pe care o revelă poezia şi care apare în spatele limbajului, acea realitate vizibilă doar în momentul anulării limbajului în care constă operaţia poetică — este literalmente insuportabilă şi înnebunitoare. În acelaşi timp, fără viziunea acestei realităţi nici omul nu este om şi nici limbajul nu este limbaj. Poezia ne alimentează şi ne anihilează, ne dă cuvîntul şi ne condamnă la tăcere. Este percepţia în mod necesar momentană (nu am putea să rezistăm mai mult) a lumii fără măsură pe care într-o zi o vom părăsi şi la care ne întoarcem, murind.

Limbajul îşi afundă rădăcinile în această lume dar transformă jocurile şi reacţiile sale în semne şi simboluri. Limbajul este consecinţa (sau cauza) exilului nostru din univers, semnifică distanţa între lucruri şi noi. De asemenea este recursul nostru la această distanţă. Dacă ar înceta exilul ar înceta limbajul: măsura, socoteala. Poezia este număr, proporţie, măsură, limbajul este doar limbaj întors spre sine însuşi şi care se devoră şi anulează pentru ca să apară celălalt, cel fără de măsură, postamentul vertiginos, fundamentul abisal al măsurii. Reversul limbajului.

Scriitura este o căutare a înţelesului pe care ea însăşi îl expulzează. La sfîrşitul căutării înţelesul se risipeşte şi ne arată o realitate nechibzuită. Ce rămîne? Rămîne dubla mişcare a scriiturii: drum spre înţeles, risipire a înţelesului. Alegorie a mortalităţii, aceste fraze pe care le scriu, acest drum pe care îl inventez în timp ce încerc să descriu drumul spre Galta, se şterg, se desfac în timp ce le scriu, niciodată nu voi ajunge la sfîrşit. Nu există sfîrşit, totul a fost o perpetuă reîncepere. Ceea ce spun

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

este o spunere continuă a ceea ce voi spune şi niciodată nu termin de spus, mereu spun altceva. Să spun ceea ce abia spus se evaporă, să spun ceea ce niciodată nu spune ceea ce vreau să spun. Scriind, merg spre înţeles, citind ceea ce scriu îl şterg, dizolv drumul. Orice tentativă se termină la fel: dizolvarea textului în lectură, expulzarea înţelesului de către scriitură. Căutarea înţelesului care culminează cu apariţia unei realităţi care se află dincolo de înţeles şi pe care îl descompune, îl distruge. Mergem în căutarea înţelesului şi a abolirii lui pentru ca să izvorască o realitate care la rîndu-I ei se risipeşte. Realitatea şi splendoarea sa, realitatea şi opacitatea sa, viziunea pe care ne-o oferă scriitura poetică este cea a descompunerii sale. Poezia este goală ca luminişul pădurii din tabloul lui Dadd; nu este decît locul de apariţie care este simultan cel de dispariţie. Rien n'aura eu lieu que le lieu.

26

Drumul este scriitură şi scriitura este corp şi corpul sînt corpuri (pădure). În acelaşi fel în care înţelesul apare dincolo de scriitură, de parcă ar fi punctul de sosire, sfîrşitul drumului (un sfîrşit care încetează de a fi sfîrşit atunci cînd ajungem la el, un înţeles care se evaporează, abia enunţat) corpul ni se oferă ca o totalitate plenară, deopotrivă la vedere şi de neatins: corpul este întotdeauna un dincolo de corp. Palpîndu-l el se împarte ca un text în porţiuni care sînt senzaţii instantanee: senzaţie care este percepţia unui muşchi, un lob, un sfîrc, o unghie, o parte caldă a vintrei, ceafa ca începutul unui amurg. Corpul pe care îl îmbrăţişăm este un rîu de metamorfoze, o continuă divizare, o curgere de viziuni, corp sfîrtecat ale cărui fragmente se împrăştie, se răspîndesc, se reunesc cu intensitatea fulgerului care se aruncă spre o fixitate albă, neagră, albă. Fixitate care se anulează în alt fulger negru alb; corpul este locul dispariţiei corpului. Reconcilierea cu corpul culminează cu anularea corpului (înţelesului). Orice corp este un limbaj care în momentul de plenitudine se pierde risipindu-se. Orice limbaj, atunci cînd atinge starea de maximă incandescenţă se arată ca un corp intangibil. Cuvîntul este o dezmembrare a lumii în căutarea înţelesului său; şi o încarnare: abolirea înţelesului, revenirea la corp. Poezia este corporală: reversul numelor.

Este greu de făcut o selecţie din romanul eseul poemul în proză etc. Maimuţoiul Grămătic. Fiecare fragment este integrat unui şuvoi verbal pe care îl completează completîndu-se, făcut din analogii, tautologii, repetiţii, repetări, aşa cum însuşi spune în dizertaţiile teoretice cuprinse în carte, mers o dată şi încă o dată pe acelaşi drum, un drum cu povîrnişurile sale pe care le cunoşti mai bine privindu-le, simţindu-le, gîndindu-le, imaginîndu-le de două ori, de trei ori, care prin juxtapunere se vor infinitate şi unicitate, sau infinitate a unicităţii. De aceea, poate, fragmentele extrase par o repetiţie obsedantă a unor idei ce vor să epuizeze parcă viziunea poetului despre realitate (şi ca limbaj). Şi ca un dincolo al tuturor lucrurilor şi fenomenelor, fiind acelaşi, esenţa lor, stă timpul, nelipsit nici măcar în transcenderea sa, acest timp sol şi sămînţă, timp care se dilată şi se constrînge. Într-o dramatică relativitate, este un timp plin ca o picătură de soare, timp al aşteptării, al stării care îl face pe poet să se creadă «plantat în clipă ca banianul în secole», timp al rememorărilor proustiene, sau al circularului borgesian. Trecînd pe drumurile Galtei, sau într-o cameră la Cambridge, sau în înlănţuirile dragostei, sau privind-o pe Esplendor, într-o clipă ce durează secole sau este repetarea altei clipe care este aceeaşi şi alta, ca rîsul femeii pe treptele Templului din Galta sau într-o stradă din Paris. Adevărul ascuns de mirajul realităţii înşelătoare a simţurilor. Totul merge pe acelaşi drum al morţii, al pierderii,

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

al timpului ce dă succesiune şi sfîrşit. O luptă cu cuvintele pentru coincidenţă şi simultaneitate ce face mai puţin insuportabilă alegerea, trăirea la modul unicităţii.

28

Spuse sau scrise, cuvintele înaintează şi se înscriu una în spatele celeilalte în spaţiul lor propriu: foaia de hîrtie, zidul de aer. Merg de colo colo, trasează un drum: se petrec, sînt timp. Deşi nu încetează să se mişte dintr-un punct în altul, şi astfel desenează linia orizontală sau verticală (după cum este felul scriiturii), dintr-o altă perspectivă, simultană sau convergentă, care este cea a poeziei, frazele care compun textul apar ca nişte blocuri mari imobile şi transparente: textul nu se succede, limbajul încetează de a mai curge. Pace vertiginoasă pentru că este o ţesătură de clarităţi: pe fiecare pagină se reflectă celelalte, şi fiecare este ecoul celei care o precedă şi o urmează — ecoul şi răspunsul, rima, metafora. Nu există sfîrşit, după cum nu există un început: totul este centru. Nici înainte nici după, nici în faţă nici în spate, nici afară nici înăuntru: totul se află în tot. Ca în melcul marin, toate timpurile sînt acest timp de acum care nu este decît, ca în cuarţul cristal de rocă — condensarea instantanee a celorlalte timpuri într-o claritate lipsită de substanţă. Condensarea şi risipirea, semnul de înţelegere pe care şi-l face sieşi acum în momentul în care se împrăştie. Perspectiva simultană nu contemplă limbajul ca pe un drum pentru că nu este orientat de căutarea înţelesului. Poezia nu vrea să ştie ce se află la sfîrşitul drumului; concepe textul ca pe o serie de straturi translucide în interiorul cărora părţile distincte — diferitele curente verbale şi semantice —, atunci cînd se înlănţuiesc şi se desfac din strînsoare, se reflectă sau se anulează, produc configuraţii momentane. Poezia caută, se contemplă, se cufundă şi se anulează în cristalizările limbajului. Apariţii, metamorfoze, volatilizări, precipitări de prezenţe. Aceste configuraţii sînt timp cristalizat: deşi se află într-o mişcare perpetuă, arată mereu aceeaşi oră, ora schimbării. Fiecare dintre ele le conţine pe celelalte, fiecare se află în celălalte: schimbarea este doar mereu repetata şi mereu diferita metaforă a identităţii.

Viziunea poeziei este cea a convergenţei tuturor punctelor. Sfîrşit al drumurilor. Este viziunea lui Hanumăn, atunci cînd sare din vale pe vîrful muntelui sau se aruncă (aerolit) dinspre astre pînă în fundul mării; viziunea vertiginoasă şi transversală care revelă universul nu ca pe o succesiune, ca pe o mişcare, ci ca pe o reuniune de spaţii şi timpuri, ca pe o stare de calm. Convergenţa este stare de calm pentru că în centrul său mişcările distincte se anulează atunci cînd se contopesc; în acelaşi timp, de pe această culme a imobilităţii percepem universul ca pe o reuniune de lumi în rotaţie. Poemele: cristalizări ale jocului universal al analogiei, obiecte diafane care atunci cînd reproduc mecanismul şi mişcarea de rotaţie a analogiei sînt izvoare pentru noi analogii [. . .] Hanumăn a scris pe stînci o piesă de teatru, Mahanataka, cu aceaşi intrigă din Ramayana; citind-o, Valmiki s-a temut că îi va umbri poemul şi l-a rugat să o ascundă. Maimuţoiul cedă rugăminţii poetului. Maimuţoiul smulse stîncile şi le aruncă în ocean. [. . .] Scriitura umană reflectă pe cea a universului, este traducerea sa, dar şi metafora sa: spune ceva total diferit şi spune acelaşi lucru. În punctul de convergenţă, jocul asemănărilor şi deosebirilor se anulează pentru ca să strălucească singură identitatea. Iluzia imobilităţii, oglindire a unului: identitatea este goală; este o cristalizare şi în viscerele ei transparente reîncepe mişcarea analogiei.

Toate poemele spun acelaşi lucru şi fiecare poem este unic. Fiecare parte le reproduce pe celelalte şi fiecare parte este distinctă. [. . .]

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Creaţia nu este distrugere: textul se desface în altul care este traducerea şi transpunerea sa: o spirală de repetiţii. şi de reiterări care rezultă într-o negare a scriiturii ca drum. Acum îmi dau seama că textul meu nu mergea nicăieri decît la întîlnirea cu sine însuşi. Remarc de asemenea că repetiţiile sînt metafore şi că reiterările sînt analogii: un sistem de oglinzi care puţin cîte puţin mi-au revelat un alt text. În acesta Hanumăn contemplă grădina lui Ravana ca pe o pagină de caligrafie, ca pe haremul aceluiaşi Ravana după cum stă scris în Ramayana, ca această pagină pe care se acumulează oscilaţiile pădurii de fagi care se află în faţa ferestrei mele ca umbra amanţilor proiectată de foc pe perete, ca petele de umezeală pe zidul unei aşezări abandonate din Galta, ca spaţiu dreptunghiular în care se desfăşoară unduirea mulţimii contemplate din balcoanele în ruine, de sute de maimuţoi, ca imagine a scriiturii şi a lecturii, o metaforă a drumului şi peregrinarea la sanctuar, ca dizolvare finală a drumului şi convergenţă a tuturor textelor în acest paragraf, ca metaforă a îmbrăţişării corpurilor. Analogia: transparenţă universală: în asta să vezi aceea.

29

[. . .] Potecă galben-arămie care-şi porneşte drumul, rîu de ape arse care îşi caută matca printre cearceafuri, Esplendor se ridică din pat şi merge în penumbra odăii cu paşi şovăitori în timp ce se sting luminile electrice de pe străzile oraşului: caută ceva, dimineaţa caută ceva, fata se opreşte şi mă priveşte: privire de veveriţă, privire înaltă oprită printre frunzele banianului de pe drumeagul ocru ce conduce a Galta la pagina aceasta, privire fîntînă din care să bei, privire pe care scriu cuvîntul leconciliere: Esplendor este această pagină, este ceea ce separă (eliberează) şi întrepătrunde (reconciliază) părţile diferite care o compun.

Selecţie, comentariu şi traducere de ALINA CAMBIR

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

VICTOR IVANOVICI

Ce este « Maimuțoiul Grămătic »?

Întrebări ca aceasta (și orice răspuns dat celor de felul lor) par atît de axiomatice încît nici măcar nu se pun în legătură cu majoritatea cărților curente, unde scriitorul — sau editorul său — are grijă să nu tulbure confortul intelectual al cititorului. Într-o mie și unul de feluri acest personaj credul primește o orientare discretă pentru ca lectura sa să se transforme într-un consum de rețete întotdeauna cunoscute și pentru ca funcția sa critică — dacă există sau care rezistă unei atari probe — să se exercite limitată de formulele instituționalizat-literare (poezie/proză, discurs liric/de ficțiune, teoretic; epos, sonet, roman, povestire, eseu, studiu . . .) Pentru că astfel de forme — ne spun, — sînt purtătoarele unei informații care precede orice structură și/sau conținut concret al operei; cu alte cuvinte: sînt mesaje înainte de a constitui semnificații, astfel, consumînd un produs literar care ni se oferă sub eticheta de « roman » — a cărui apartenență la literatură pare garantată dinainte, chiar tautologic, de către dogma că romanul este un gen literar—, nu este foarte probabil că vom ajunge vreodată să ne întrebăm ce vrea să spună termenul de roman, și cu atît mai puțin ce este literatura.

O poziție diametral opusă vom adopta în fața structurilor a căror referință la arhetipul aprioric al genului se face printr-o anume poziționare polemică a practicii creatoare: fie că aceasta se întîmplă printr-o provocare explicita, ca în *Niebla* de Unamuno, care, cu subtitlul « nivola », ne oprește să o evaluăm ca « nuvelă », fie ca o consecință a originalității provocatoare a scriiturii romanești, ca în *Ulysses* de Joyce, fie că, în sfîrșit, caracterul de roman sau de literatură ni se impune ca o provocare, vreau să spun că deja nu este dat ci revendicat, ca în seria care începe (convențional) cu *Les Faux-Monnayeurs* de Gide și se sfîrșește (provizoriu) cu *Rayuela* de Cortázar. Ceea ce au în comun toate aceste opere este faptul că reacția noastră la provocarea lor constă într-o lectură problematică și generatoare de probleme care izvorăște dintr-o radicală revizuire a întregii tradiții a genului (atunci cînd le citim sîntem forțați să ne întrebăm dacă una și aceeași idee din aceste romane este valabilă atît în cazul lor cît și în cazul lui *Don Quijote*) printr-o orientare precisă a corelației între gen și structură. În primul caz, de exemplu, alegerea spațiului structural se face în afara genului consacrat, în cel de-al doilea structura lucrează dinăuntru pentru revizuirea definiției și pentru lărgirea limitelor genului, în al treilea, « înăuntrul » genului se construiește cu materialul lui « afară » care este reflecția despre condițiile de constituire a structurii și de desfășurare a lecturii.

Cartea pe care o avem în față aparține acestei clase de produse de artă problematice ale epocii noastre; în mod specific ele pot să fie integrate printre acelea care, prin practica scriiturii lor, fundamentează o teorie a scriiturii și a lecturii, al cărei rezultat este « narcisismul » dinamic al structurii care, în timp ce se configurează, contemplă și examinează în același timp propria entitate. Într-un astfel de caz ce poartă pecetea spiritului « post-modern » care guvernează o mare parte a litera-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

turii noastre actuale — , întrebarea de la începutul acestor pagini devine mai imediată și mai inevitabilă decît a fost vreo dată. Și, de asemeni, devine mai dificilă ca niciodată posibilitatea ca cineva să primească vreun răspuns formulat direct și simplu.

Ce este, deci, *Maimuțoiul Grămătic?*

Pentru a privi doar la nivel practic, nu puține au fost, de exemplu, dificultățile cu care s-au văzut confruntați diferiți editori ai cărții lui Octavio Paz, în scopul de a-și rezolva respectiva problemă din propriul punct de vedere și pentru propriile necesități. Astfel, editura pariziană Skira, care a publicat-o pentru prima dată în traducerea franceză a lui Claude Esteban (*Le Singe Grammairien*, 1972) a prezentat-o în conformitate cu propriul profil, ca eseu critic pe teme plastice (Colecția Les Sentiers de la Creation), în timp ce grupul de editură Seix Barral din Barcelona a integrat-o în seria de Poezie la numărul 370 — *El Mono Gramaticó*, 1974. După părerea mea, atît prima etichetare, cît și cea de-a doua sînt justificate, doar parțial.

Există, într-adevăr, multe și solide argumente în favoarea considerării *Maimuțoiului Grămătic* ca eseu. Cartea cuprinde multe pagini de critică de artă de înalt nivel, fie că este vorba de interpretări ale unor frește hinduse pe temă mitologică (cap.5), sau erotic-rituală (cap. 13), fie de arta alienaților mintali (cap. 20) sau, în sfîrșit, de observații strălucite și precise în același timp despre condiția estetică a picturii în comparație cu literatura (cap. 22). În general modul său de a recepta peisajul natural și uman trădează privirea exersată și cultă a celui care a străbătut ca într-un pelerinaj toate marile muzee și pinacoteci ale lumii. Departe însă de a epuiza aria tematică a operei, arta constituie unul dintre obiectele de studiu ale acesteia. *Maimuțoiul grămătic* cuprinde de asemeni idei despre semantică, și semiologie, despre filosofia limbajului și pasaje care aparțin discursului filosofic ca atare, și mai ales reflecții — desfășurate analitic sau concentrate în aforisme intense — despre Poezie, care este tema fundamentală a gînditorului Octavio Paz.

Cel puțin tot atîtea argumente putem să găsim în sprijinul integrării *Maimuțoiului Grămătic* în cîmpul scriiturii poetice. În ansamblu sau în pasaje parțiale, opera satisface o gamă largă de idei despre poezie (diferită bineînțeles de cea care o consideră un discurs cu rimă, cu urzeală fonică și organizare/dispunere tipografică tradițională). Poezie în care transfigurarea realității printr-o patetică retorică a opozițiilor și contrastelor — care amintește de tonul marelui romantism-depășește pragul viziunii. Poezia ca *dérèglement des sens* — înrudită cu cea anterioară și moștenind-o pe aceasta — în care traiectoria viziunii devine descendentă și arată spre un abis interior, pe drumul indicat de Rimbaud. Poezia nostalgiei melancolice, a lirismului transparent, difuz și fin care totuși este capabil să întoarcă drumul timpului îndărăt și să ne aducă aproape momente îndepărtate, cu singura magie a unui gust, a unei imagini, sau a ecoului unui rîs a cărei artă o posedau la perfecție un Proust sau un Kavafis. Poezia ca orgie a metaforei și a imaginii, relaționată strîns cu tradiția hispanică a barocului, prin excelență. Poezia *cuvintelor în libertate* și a experimentului lingvistic, ale cărui rădăcini se întîlnesc în avangarda și neoavangarda secolului nostru. Deși nu are ritmul mecanic și simetrica fonetică a rimei, această lucrare a lui Octavio Paz nu este lipsită de infrastructura muzicală pe care trebuie să o aibă poezia; doar că, prin moduri complexe și variate — între care armonizarea sintetică a temelor și contrastul contrapunctic, la nivel global — își extrage muzicalitatea din izvoarele comune ale muzicii și poeziei. În sfîrșit, pînă și prin structura sincretică și hibridă pe care o reliefează, *Maimuțoiul Grămătic* corespunde unui anume concept de poezie, ca un spațiu dilatat la extrem, capabil să cuprindă orice discriminare între « poetic » și « ne-poetic ». Atît eseu, deci, cît și poezie; dar formularea atît . . . cît este echivalentă în acest caz cu nici . . . nici, în măsura în care, deși

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

deschiderea structurii acoperă bine ambele genuri, nici unul din ele — și nici suma lor — nu poate să epuizeze gama structurală. Iată de ce, întrebarea noastră inițială continuă să nu aibă, cel puțin în parte, răspuns.

Un mod oblic de a răspunde — evitînd însă interogația — ar fi recurgerea la afirmația des repetată că *Maimuțoiul Grămătic* reprezintă Suma lui Octavio Paz, adică un nucleu care cuprinde în rezumat, dar și în distilare chintesențială, elementele constitutive și rezultatele dinamice ale operei sale. Cartea se identifică de fapt cu unul din cele mai importante momente din biografia externă și internă a scriitorului, moment cu influență hotărîtoare și asupra traiectoriei sale creatoare ulterioare. Este vorba de o experiență existențială și spirituală de însemnătate incalculabilă, care a avut loc în timp ce poetul se afla în India, ca ambasador al Mexicului[1].

Bineînțeles, influențele sînt benefice numai pentru cei pregătiți să le primească. Și nu numai asta: pentru cei care, într-un fel sau altul, chiar le caută (« Și, totuși, *mereu mergem în întîmpinarea* . . ., deși știm că nimic și nimeni nu ne așteaptă . . . » cap. 1 sn). La întîlnirea cu India, Octavio Paz a ajuns *nel mezzo del camin*, și toată acumularea de informație și experiență pe care o purta cu sine, nu a constituit numai o premiză, ci, de asemeni, o componentă inseparabilă de trăirea lui « Hindusă ».

Astfel, în cîmp existențial, India lui Octavio Paz se identifică între altele cu prezența intensă a Dragostei ca manifestare a unei forțe cosmogonice care guvernează rotația și revoluțiile sferei noastre individuale, după chipul și asemănarea marelui univers care o înconjoară.[2] Poetul se apropie de acest sistem referențial din două direcții. Unul dintre punctele lui de pornire se află, după părerea mea, în ideile pe care acel spirit « blestemat » și torturat al timpului nostru, care a fost Georges Bataille, le-a avut despre erotism ca alegere a drumului ce duce la depășirea « discontinuității ființei »: « corpurile instantanee care formează două corpuri în dorința vie de a fi un singur corp ». Pentru Octavio Paz, respectiva discontinuitate se află înscrisă în chiar codul comunicării de dragoste: « [. . .] corp făcut din bucăți de corp, [. . .] niciodată corpul ci părțile lui, fiecare parte o totalitate instantanee scindată la rîndu-i imediat, corp segmentat, sfîrtecat, îmbucătățit, bucăți de [ureche] gleznă vintre ceafă sîn unghie, fiecare bucată un semn al corpului corpurilor, [. . .] ploaie de universuri pe corpul Splendorii care nu este corp ci un rîu de semne ale corpului ei. [. . .] » (cp. 11); dar sfîrtecarea mutuală și aproape ritualică « [. . .] sacrificiul urmat de resurecția victimei [. . .] metamorfozele purtării corpurilor lor într-o fabulă barbară, enigmatică și abia umană » (ibidem) constituie premiza restaurării/instaurării continuității ființei: « Corpul Splendorii cînd se împărțea, se împrăștia, se risipea în corpul meu cînd se împărțea, se împrăștia, se risipea în corpul Splendorii: //respirație, temperatură/ contur/ ridicătură care încă sub presiunea buricelor degetelor mele încetează a mai fi o confuzie de zvîcniri și se reunește, se unifică cu sine însuși .» (cap. 20).

În fragmentele citate, care se găsesc foarte aproape de concepția lui Bataille, există fără îndoială o atmosferă, o nemijlocire corporală care nu poate proveni din

---

[1] Și-a dat demisia din respectiva funcție în 1968, în semn de protest la represiunea sîngeroasă a mișcării studențești din țara sa, înfăptuită de președintele Díaz Ordaz.

[2] La acest punct nu este nicidecum în intenția mea să pătrund prin efracție în sancta sanctorum-ul spațiului privat al scriitorului, dincolo de accesul parțial pe care el însuși nu-l permite, prin dedicația pe care o poartă cartea sa. Cred, dimpotrivă, că lectura și interpretarea trebuie să rămînă între limitele trasate cu strictețe, ale textului și să facă trimitere la factorul personal al nodului tematic al Erosului, adică la « eroina » pe care poetul o denumește « Esplendor » și pe care o extrage dintr-unul din textele sacre ale vechii Indii (*Sathapatha Brahmana* — vezi cap. 15) pentru a o introduce în viața sa în prezentul propriului proces textual.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

nici un izvor situat în cîmpul culturii occidentale ; adăugarea acestei nuanţe trădează cel de-al doilea punct de pornire al poetului în configurarea conceptului de Eros. Este vorba de Tantra, o Yoga a corpurilor care se unesc şi în unirea lor (maithuna) realizează în mod efectiv acea copulă/conjuncţie sacră (syn-cusia, adică reuniunea esenţelor, cum o numesc grecii şi, pe urmele lor, Heidegger) capabilă de a conduce sufletul, însoţit de cel mai sever ascetism, la eliberarea sa din ciclul reîncarnărilor.[1] « Tantra », ca în general toată doctrina hindusă tradiţională a erotismului, l-au ajutat pe Octavio Paz să scape — la nivel ideologic dar, încă mai mult, la unul existenţial — de capcana dicotomiei iudeo-creştine între corp şi spirit, care marchează trăirea erotică de tip occidental, în măsura în care respectiva dicotomie constituie rădăcina cea mai profundă a « Discontinuităţii fiinţei.»

Şi dacă observaţia lui Bataille: « Pentru noi, care sîntem fiinţe discontinui, continuitatea fiinţei echivalează cu moartea » (L'Erotisme) este valabilă şi pentru poetul mexican (ne descrie, de exemplu, orgasmul cu imagini care se înscriu în sfera anulării şi a Nimicului (« Conjuncţia de neguri grăbeşte descărcarea. Albeaţă bruscă. O cădere interminabilă într-o peşteră complet neagră » — (cap. 11), aceasta nu constituie o nouă tensiune care să încarce şi mai mult cîmpul supertensionat al Dragostei, ci ţelul rîvnit al Absolutului, a cărui savoare anticipată ne asigură actul erotic. O astfel de tratare a acestui complex nod psihoexistenţial nu poate fi înţeleasă în afara climatului spiritual în cadrul căruia se desfăşoară existenţa indiană a lui Octavio Paz, care poartă pecetea budismului Mahayana. Studiul acestei religii fără zeu a contribuit în mod esenţial la conştientizarea şi depăşirea de către poet a antinomiilor ateismului de tip occidental[2]. Şi a ieşit « în întîmpinarea » căutărilor lui anterioare cu intenţia de a afla o condiţie umană care, chiar dacă lipsită de formalismele oricărui cult şi de alienarea corelativă a acestuia, nu rămîne fără un sentiment al dimensiunii sacre a omului şi a universului. Ideea budistă a vacuităţii (Sunyata), care deplasează şi înlocuieşte nu numai pe agentul personal al Creaţiei ci chiar conceptul metafizic al sacrului, poate ca atare să exercite o atracţie invincibilă asupra sufletului, fapt care constituie treapta supremă sau, mai bine spus, unica ipostază adevărată a Fiinţei: « În Sanscrită — arată scriitorul într-o altă operă a sa — zero se poate spune sunya (gol) dar şi purna (plin) ».

Nu cred că este prea riscant să avansăm ipoteza că, din ontologia budismului, poetul a luat, mai mult decît orice, o etică ce deschide un cîmp nelimitat creativ pentru conduita umană: de substanţialul sau golul poziţiei sau traiectoriei omului în lume depinde în ultimă instanţă dacă pentru el Zero-ul care este Fiinţa poate să capete tonurile de *purna* sau de *sunya*, şi astfel va justifica viaţa individului sau va proclama vanitatea sa. De aici se poate de asemenea deduce o deontologie, ale cărei coordonate bazice sînt, în cuvintele lui Octavio Paz (cap 16) reconcilierea contrariilor şi cu contrariile (pînă la dispariţia opoziţiei) şi eliberarea de reţeaua aparenţelor — zeiţa Maya cu vălul ei multicolor —, care este făcut din relaţii iluzorii, inclusiv cu corelările aparent antitetice. Octavio Paz iese în întîmpinarea acestei provocări cu ajutorul reordonării întregului sistem de valori: ale ideilor filosofice, estetice şi inclusiv politice care compun viziunea lui despre lume.

---

[1] La concluzii analoge celor din Yoga-Tantra, în ceea ce priveşte iradierea spirituală nemijlocită a dragostei trupeşti, ajunge şi Odysseas Elytis — plecînd însă de la izvoare greceşti — atunci cînd vorbeşte de « sfinţenia simţurilor » într-un interviu pe care i l-a acordat lui Ivar Ivask.

[2] « Moartea lui Dumnezeu — scrie Octavio Paz referindu-se la cunoscuta temă filosofică a lui Nietzsche — este un capitol al istoriei religiilor. [. . .] De asemeni, este un moment al conştiinţei moderne. Acest moment este religios ». Şi, în altă parte: « Momentul religios pozitiv este sfîrşitul timpului profan şi începutul timpului sacru: acest sfîrşit este o resurecţie. Momentul religios negativ este sfîrşitul eternităţii şi începutul timpului profan: acest început este o cădere » (« Ateismos » din volumul *Corriente Alterna*, Mexic, editura Siglo Veintiuno, 1971)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Pe culmea acestei noi ierarhii se află, bineînţeles, Dragostea care, cum am văzut deja, are o asemănare şi înrudire structurale uimitoare cu însăşi Fiinţa. Dragostea este Reconciliere pentru că prin impulsul său de a depăşi dualitatea şi de a implanta continuitatea fiinţei, prin vertiginosul dinamism al corpurilor care se cuplează, conduce spiritul la un spaţiu extatic care este în acelaşi timp gol şi extrem de plin şi astfel devine « Confirmarea vieţii pînă la moarte » (Bataille). Dragostea este de asemenea eliberare pentru că dialectica sa aduce cu sine proba practică a caracterului iluzoriu al antinomiilor care îl înconjură (unu-doi, corp-suflet, gol-plin, viaţă-moarte) şi, de aceea, propria sa existenţă funcţionează într-un fel critic, (eliberator) faţă de iluziile care compun existenţa sa.

Din toate formele lumii fenomenale, Dragostea are critica cea mai înverşunată, după chipul şi asemănarea fiinţei, împotriva timpului.[1] Durata erotică nu este nici ciclică nici lineară, nici constantă nici momentană ; nu este trecut nici viitor : este o clipă în care încape toată eternitatea, este prezentul intensificat de dorinţă şi de pasiune. Astfel, Dragostea constituie veriga între Fiinţă şi Poezie, care, pentru Octavio Paz, arată de asemenea către « Consacrarea clipei » : « poemul ce bea apa unui prezent perpetuu care este, de asemeni, cel mai îndepărtat trecut şi viitorul cel mai imediat » *(El arco y la lira*, Mexic, Fondul de Cultură Economică, 1956) De asemenea Poezia este eliberarea din moment ce încă din « timpul său arhetipic », chiar cînd vorbeşte de asta şi de aceea, mereu spune ceva diferit, ceva care o face bănuitoare îndeosebi în legătură cu orice instituţie istorică. Respectiva funcţie a poeziei, pe care manualele de retorică o numesc ironie, nu este o simplă figură de stil, un produs al limbii, ci semnalează un anume principiu lingvistic în numele căruia discursul poetic întreprinde o critică radicală a limbajului (vezi cap. 18, 24, 26 şi altele) şi ale realităţii latente dinlăuntrul acestuia.[2] Şi poezia este Reconciliere, datorită faptului că are o dimensiune spaţială pe care o putem numi ritm; respectiva dimensiune, deşi o situează înainte şi mai în faţa timpului istoric, fără îndoială îi deschide în orice moment posibilitatea de a se întrupa în istorie; şi deşi o proiectează dincolo de lumea fenomenală şi ipostazele ei lingvistice, o face însă părtaşă la neîncetata metamorfoză a fenomenelor şi la proteismul limbajului. Ritmul, care în înţelesul său cel mai larg se numeşte analogie, reprezintă terenul unde Poezia îşi dă din nou întîlnire cu Dragostea, prin paradoxul împărtăşit că, în timp ce amîndouă sînt părţi active — după Octavio Paz — ale esenţei imuabile a Fiinţei, dinamica lor rezultă într-o referire mai indulgentă şi nu direct în justificarea fenomenului sau sub diferitele şi dinamicile lui manifestări. De exemplu, nu este întîmplător faptul că oglindă şi martor al actului erotic este — în cadrul unei metafore

---

[1] Funcţia critică a Dragostei este îndreptată atît spre temporalitatea ciclică a mitului, unde Maya îşi unduieşte vălul şi unde se roteşte roata teribilă a samsarei cu mereu înnoita durere a reîncarnărilor, succesive, pe care budismul încearcă să o oprească fie printr-o viaţă ascetică, fie prin erotism tantric, cît şi împotriva timpului linear al iudeo-creştinismului, al istoriei şi a fugii demente spre viitor a raţiunii moderne, la al cărei sîn s-au ivit normele care arată spre stăpînirea energiei erotice şi canalizarea ei într-o investiţie productivă Pentru cultura occidentală şi pentru diferitele ideologii care se manifestă în ea. Erosul reprezintă partea blestemată în măsura în care — după cum demonstra Bataille — ascultă de o economie a risipei «radical opusă raţionalizării sociale»: idei foarte asemănătoare cu cele expuse de O.P. în capitolul final al cărţii sale *Labirintul Singurătăţii* (1950) în *Maimuţoiul Grămătic* poetul exercită critica sa la timp în locuri diferite şi din diferite puncte de vedere; între acestea merită să reliefăm mai ales « Deconstrucţia » conceptuală (cum ar numi-o Derrida) a jaloanelor fundamentale ale dimensiunii temporale, pe care o săvîrşeşte în cap. 14 («Fixitatea este mereu momentană» . . .)

[2] Dintr-o perspectivă uşor diferită, Octavio Paz vorbeşte în altă parte de « critica de sine însăşi pasionată şi totală » pe care o întreprinde literatura modernă şi care constă în « Critica obiectului literaturii : societatea burgheză şi valorile ei», precum şi în « critica literaturii ca obiect : limbajul şi semnificaţiile sale » (vezi *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

pe care poetul o mobilizează în acest sens — zidul peșterii platonice, pe care Dragostea se proiectează ca « o nesfîrșită curgere de umbre și forme » dar cu finalitatea ca din această împărăție a instabilității universale să reiasă într-un sfîrșit o analogie constantă, adică imuabila sa unitate poetică (« ca într-un poem, existau reiterări, rime, analogii, figuri care apăreau cu oarecare regularitate de valuri » (cap. 11). Acest perete și acest ritm crează un spațiu ideal pentru strălucitoare « întîlniri fortuite ale lucrurilor celor mai diferite, a căror deosebire însăși — alături de atracția erotică ce le face să se strîngă într-o îmbrățișare pasională, ca niște corpuri — constituie o confirmare palpabilă a principiului analogic: „Analogia: transparență universală: în asta să vezi aceea" » (cap. 28) Această supremă aspirație, care este echivalentă cu golirea Timpului pentru a se umple din belșug de Ființă clipa eternă a dorinței și a viziunii, este moștenirea poetului de la suprarealiști[1] și anume de la cea mai transcendentă întrupare a Poeziei din epoca noastră, cu care în cel mai bun caz se încheie de asemenea istoria etapei sale moderne.[2]

În cadrul spiritului și al tradiției suprarealismului cu care menține nobile relații de lealitate — și nu de subordonare servilă, — Octavio Paz consideră că eliberarea iubirii și a Poeziei și reconcilierea lor cu universul presupune eliberarea omului și contribuie la reconcilierea lui cu omul și cu lumea. Din această cauză, critica pe care o face timpului în general — și istoriei în particular —, din perspectiva iubirii și a Poeziei, pare să-i dicteze lui Octavio Paz și opțiunile politice. Pentru a începe trebuie spus că interesele Occidentului au exilat aceste două forțe vitale la marginea conștiinței și a societății contemporane. În mod simetric și opus, ceea ce autorul exaltă este chiar marginalul, atît înăuntrul cît și în afara Occidentului contemporan, precum și pe agenții acestuia: poeții, tinerii, femeile, « minoritățile », masele sărăcite din Lumea a Treia și exasperate de ceea ce pînă mai ieri se numea lumea « socialismului real » . . . — ale căror confuze și cel mai adesea neconștientizate revendicări pentru un loc mai drept în societate trec prin restaurarea valorilor erotice și poetice în centrul vieții. În al doilea rînd, marginalul, datorită poziției sale « excentrice » față de contextul istoric al modernității: față de timpul unidimensional și liniar care se grăbește spre viitor, nu are un viitor. Din această cauză el își pune speranțele în azi și parlază pe schimbarea radicală a respectivului context istoric. De fapt, viitorul a încetat să mai reprezinte o speranță; în numele său « religia politică » ce vine să substituie Dumnezeul iudeo-creștinilor fără a schimba direcția istoriei sale, incită la (și justifică) cele mai oribile crime ale epocii noastre: camerele de gazare, Gulag-urile, manipularea conștiințelor, exterminarea poeților, represiunile pentru a-i face să nu-și struneacă lira, iubirea bastardă. Pentru aceasta, din nou, disperații, datorită cărora (cum spunea Walter Benjamin) chiar și nouă ne este

---

[1] O atmosferă intens suprarealistă scaldă în *Maimuțoiul Grămătic* imagini ca acestea: « foarfece zburătoare, viori sugrumate, recipiente fierbînd de litere, erupții de triunghiuri, luptă de cîmp între dreptunghiuri și hexagoane » . . . (cap. 11); cîteodată respectiva atmosferă îi lasă cititorului grec o impresie înrudită cu poemele și colajele lui Elytis: « miile de morți de ciumă în Londra transformați în nori pe care urcă Fecioara » (ibid.) (De fapt consider că Octavio Paz, împreună cu Odysseas Elytis și cu românul Gellu Naum reprezintă triada celor mai valoroși continuatori actuali, vii și activi, ai suprarealismului istoric).

[2] În opera sa maestră de natură teoretică *Los hijos del limo* (Fiii mîlului) pe care am menționat-o deja, autorul descrie « tradiția rupturii » care guvernează evoluția limbajului poetic de la « romantism la avangardă » ca manifestare a ritmului dual pe care îl crează cu succesiunea lor alternativă și cu impactul lor în simultaneitate, cele două principii opuse, ale analogiei și ironiei. Această istorie a poeziei moderne a cărei rezultantă (precum aceea a istoriei moderne în general) arată spre viitor, pare să ajungă la sfîrșitul ei odată cu apariția curentelor de avangardă din secolul nostru, unde se întrevede o epuizare a puterilor magnetice ale viitorului. Noul stadiu poetic și istoric în care pătrundem încetul cu încetul după cel de-al doilea război mondial poartă pecetea « post modernismului » al cărui caracter distinctiv este o viziune a timpului centrată în prezent.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

dată speranţa, nu au drept scop revoluţia, adică accelerarea mersului istoriei către viitor, la capătul căruia îi aşteaptă peisajele cenuşii şi monotone ale utopiei totalitare şi se profilează masca îngheţată a şefului. Chiar şi cînd, dintr-o neînţelegere oarecare, ascultă «frazeologii revoluţionare» şi proiectează din sînul lor tirani paranoici, erupţia liberatoare a marginalizaţilor în scenariul prezentului se numeşte răzvrătire [1], adică consacrarea diferenţei prin «întoarcerea la pluralitatea originală», la timpul arhetipic al iubirii şi Poeziei, la principiul reconcilierii cu «rimele, aliteraţiile şi compoziţiile sale». (cap. 16)

Acest examen sever al «împrejurărilor» Maimuţoiul Grămătic, şi anume din experienţa indiană a scriitorului, ne-a dus la momentul valorării locului central pe care îl ocupă respectiva carte în opera lui Octavio Paz şi experienţa proporţională în contextul mai general al gîndirii sale, fără însă să ne dea un răspuns la întrebarea: Ce este *Maimuţoiul Grămătic?* Pe de altă parte, căutarea unui răspuns la astfel de întrebări şi în acest sens este pîndită de fapt de pericolul serios a ceea ce teoreticienii anglo-saxoni semnalau acum cîtva timp ca *intentional fallacy* şi care se găseşte în iluzia că o operă ar putea fi explicată şi/sau înţeleasă prin împrejurările în care a fost creată, chiar atunci cînd este vorba — ca în cazul nostru — de împrejurări aparţinînd unei «biografii interne».

Bineînţeles, pe de altă parte nu este permisă nici ignorarea faptului că nucleul generativ al cărţii lui Octavio Paz este exact investigarea «biografiei interne» (a trăirilor indiene, cu aspectul lor existenţial şi spiritual, şi anume cu etica reconcilierii şi a eliberării, tema iubirii şi a Poeziei, critica timpului ...) împreună cu procesul textual (scriitură/lectură), precum şi a acestui proces ca o coordonată a «biografiei interne». Numai că trebuie să reţinem faptul că din respectiva biografie nu reiese «eul empiric» al scriitorului; subiectul său este funcţie, tot internă, a textului — aşa cum o reliefează scriitorul însuşi: «chiar acum ochii mei, citind ceea ce scriu, inventează realitatea celui care scrie această lungă frază, dar nu mă inventează pe mine ci o figură a limbajului: pe scriitor, o realitate care nu coincide cu propria mea realitate» (cap. 9) [2].

Această realitate constituie îngusta şi vaga frontieră între o serie de interschimburi, un dialog în care se află dimensiunea «socială» a textului: aici scriitura se reflectă în lectură şi invers, aici funcţia internă a emiţătorului arată receptorului intern, la rîndu-i, o faţă care se «inventează» pe măsura acestui «comerţ» şi pentru necesităţile acestei comunicări. Din punctul de vedere al individului empiric este vorba literalmente de o persoană (în terminologia lui Jung), adică de o mască în care trăsăturile eului sînt reelaborate de privirea celuilalt; din punctul de vedere al textului şi al dinamicii sale, avem de a face cu o persoanificare, adică cu «o figură de limbaj» în care se întîlneşte obiectivat subiectul scriiturii/lecturii. Acest rol este jucat în cartea lui Octavio Paz de Hanumān, «Maimuţoiul Grămătic», a cărui prezenţă în operă absoarbe şi-şi asumă pe cont propriu folosinţa persoanei întîia singular care în alt mod ar putea să ne trimită din nou la «mistificarea biografică».

Prezenţa sa devine pretext pentru o nouă eludare a întrebării «Ce este *Maimuţoiul Grămătic?*» — care acum poate fi formulată: «Cine este *Maimuţoiul Grămătic?*»

În mitologia hindusă, Hanumān este prietenul, inspiratorul şi cu drama sa Mahanātaka — modelul divin imposibil de atins; cu alte cuvinte, a l i b i u l lui Valmiki

[1] Pentru distincţia între revoluţie şi răzvrătire (şi de asemenea pentru termenul intermediar de «revoltă») în gîndirea lui Octavio Paz, a se vedea textul intitulat *Revoltă, revoluţie, răzvrătire*, împreună cu următoarele, care constituie partea a treia a cărţii sale *Corriente alterna* (1971).

[2] Conştienţi de necesitatea de a diferenţia individul care întîmplător se ocupă de redactarea cărţilor, de subiectul scriiturii / lecturii, teoreticienii francezi ai grupului «Tel Quel» au ajuns la distincţia conceptuală şi terminologică între «ecrivain» şi «ecrivant».

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

poetul Ramayanei, masca sa făcută din orgoliu și modestie: izvorul sacru de inspirație justifică orice imperfecțiune a execuției sale « umane ». Ca atare, el rezumă ambigua dialectică între eul autorului și « figura de limbaj » pe care i-o prezintă cititorului. Evident, respectiva figură de limbaj « constituie o prelungire a scriiurii spre lectură; de aici metafora operei ca drum și des repetata și declarata intenție a poetului de a-l parcurge pînă la sfîrșit, și anume de a ajunge la destin(ația) sa, de a atinge un anume țel » (vezi cap. 1 și altele). Dar, fiind personificată chiar de Hanumān, această funcție textuală ne trimite la începutul scriiturii, și astfel mersul său progresiv se transformă într-o reîntoarcere ciclică la început, într-o căutare a Originii[1]: « Începînd să scriu aceste pagini m-am hotărît să urmez literalmente metafora titlului colecției căreia îi erau destinate „Drumurile Creației", și să scriu, să trasez un text care să fie efectiv un drum, și care să poată să fie citit, parcurs ca atare. Pe măsură ce scriam, drumul spre Galta se ștergea sau eu mă abăteam și mă pierdeam printre potecile sale prăpăstioase. De multe ori trebuia să mă întorc la punctul de plecare. În loc să avansez, textul se învîrtea în jurul lui însuși ». (cap. 28) În afară de faptul că reprezintă persoana-mască a scriitorului și că ilustrează astfel, în mic, punerea în abis — cum ar fi spus André Gide — dimensiunea socială (dialogul scriiturii cu lectura) și poetica textului (dialogul scriiturii cu sine însuși, prin intermediul lecturii), figura lui Hanumān îndeplinește de asemenea, în cartea lui Octavio Paz, o funcție triplă simbolizînd corespunzător cele trei coordonate semantice ale sale: *Grămăticului*, *Maimuțoiului* și *Poetului*. În această configurație triadică este, după părerea mea, cel de-al doilea termen, adică « animalul aristotelic care copiază naturalul » (cap. 23), în măsura în care ceilalți doi îl imită în timp ce se copiază ca maimuțele unul pe altul și astfel « maimuța imitatoare » (ibid) constituie pentru fiecare din ei un *modus operandi*.

La polul său, Grămăticul începe prin a explora și verifica pînă la ce punct scriitura umană diferă de cea divină; în ciuda faptului că una o imită pe cealaltă așa cum « cerneala și pana de scris a lui Vālmiki pe foaia de hîrtie sînt o metaforă a fulgerului și a ploii cu care Hanumān și-a scris drama pe stînci colțuroase » (cap. 28), fără îndoială numărul de semne în cea de-a doua este infinit; « de aceea universul este un text fără cap și coadă care pînă și pentru zei este ilizibil » (cap. 8). Făcînd ordine în acest haos, reducînd « pădurea la un catalog » (ibid), și anume la un repertoriu limitat de nume, gramatica realizează « critica universului (și a zeilor) » (ibid) și limbajul pe cea « a paradisului » (cap. 18). La rîndul său, Poetul contemplă lumea numelor și vede cum scriitura umană produce un dezechilibru în univers: « Toți merită (merităm) numele lor (nostru) propriu și nimeni nu-l are. Nimeni nu-l va avea și nimeni nu l-a avut [...] Și în asta constă ceea ce creștinii numesc starea de « cădere a naturii umane » (cap. 18). ; de aceea, cu un gest restaurator, scriitura poetică trasează drumul de întoarcere la « lumea numelor proprii » — Paradisul —, și astfel poezia devine « critica limbajului » ! (ibid). Dar gestiunea critică a Grămăticului, a legiuitorului limbajului, care reduce textul universului la un catalog de nume, conține deja procesul poetic, în măsura în care fluxul semnelor lingvistice se confundă cu mersul scriiturii/lecturii în căutarea semnificatului lor: « caligrafie și vegetație, pădure și scriitură, lectură și drum. Drumul: să citești o bucată de teren, să descifrezi un fragment de lume » (cap. 8). Într-un mod paralel și simetric, critica limbajului — care semnifică epuizarea, risipirea semnificației

---

[1] Această deviere ciclică a unei direcții inițial lineară, care este clar legată de critica duratei temporale și a istoriei pe care o întreprinde Octavio Paz, fundamentează în același timp dimensiunea poetică a textului. Pentru că, așa cum demonstra Roman Jakobson, « funcția poetică » constă exact în centrarea actului de comunicare pe mesaj sau, cu alți termeni, pe mesajul care se contemplă și/sau examinează propria entitate/ființă.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

prin scriitură/lectură — pe care Poetul o exercită răvăşind legile lingvistice, congelînd şuvoiul semnelor şi anulînd numele lucrurilor — ascultă de « gramatica ontologică » (cap. 18) a înseşi lucrurilor, care guvernează în Paradis; astfel « drumul scriiturii poetice se transformă în abolirea scriiturii: la sfîrşit ne pune în faţa unei realităţi inexprimabile [. . .] În acelaşi timp, fără viziunea acestei realităţi nici omunu este om, nici limbajul nu este limbaj » (cap. 24).

S-ar spune că, cu cele două ipostaze ale sale, competitive şi complementare, Hanumān descrie cercul eliberatoarei critici budiste a lumii fenomenale, care adăposteşte în centrul său Golul ontologic (Sunyata) ca treaptă supremă a fiinţei. S-ar spune că aceste critici reiau « deconstrucţia » conceptului de p l e n i t u d i n e, pe care cea dintîi îl concepe ca existenţă plină, şi cea de-a doua ca pe un « cuvînt plin » (*parole pleine*: Derrida), care constituie baza ontologică a limbajului existent. În ciuda acestui fapt, eliberarea de lanţurile iluzorii ale existenţelor nu poate să fie completă pînă cînd nu trece printr-o reconciliere cu ele însele, şi anume cît timp critica lumii fenomenale rămîne prizonieră acestui nihilism absolut. O fină dialectică conduce în acest caz la o valoare pozitivă a vacuităţii — cum se întîmplă în conceptul indian de zero (sunya/purna) —, şi de asemenea la transformarea tautologiei în pluralitate. Cea mai înaltă formă de libertate se manifestă pe loc, adică sub forma unui j o c c r e a t o r, care, evident, se situează la polul diametral opus oricărui nihilism: « Distrugerea este creaţie? Nu ştiu, dar ceea ce ştiu este că creaţia *nu* este distrugere » (cap. 28, s.n.). Oricît ar contrazice o faptă idealul ataraxiei (care este proiecţia etică a ontologiei vacuităţii), totuşi activitatea creatoare nu se pretează să ne înlănţuie în mrejele Mayei: perfect conştienţi că zeii sînt ei înşişi o iluzie, hinduşii atribuie totuşi jocului divin creaţia, distrugerea şi recrearea universului. Acest joc repetă/imită de asemenea creativitatea lingvistică în chiar cadrul procesului textual: « Poeme: cristalizări ale *jocului universal al analogiei*, obiecte diafane care, reproducînd mecanismul şi mişcarea circulară a analogiei, sînt izvoarele unor noi analogii. Lumea se joacă în ele de-a lumea, care este jocul asemănărilor generate de diferenţe şi cel al asemănărilor contradictorii » (ibid. s.n.). Acesta este rolul Maimuţoiului, al doctrinei care îi leagă pe Grămătic şi pe Poet, şi astfel îi reconciliază cu universul arătîndu-le/învăţîndu-i cum să-l imite şi să se împace între ei, atunci cînd unul imită imitaţia celuilalt.

Jocul se joacă de multe ori şi « artistul repetiţiilor » (cap. 23) Hanumān se îngrijeşte ca el să se reproducă la infinit. Deşi sînt străbătute de unul şi acelaşi nervum rerum — însăşi analogia — imitările succesive nu sînt niciodată copii fidele — între altele datorită faptului că nu există un arhetip la care să se poată trimite toate, şi nici nu există o semnificaţie dată dinainte pe care să o exprime toţi: « Nu există început, nu există cuvînt original, fiecare este o *metaforă* a altuia şi aşa mai departe. Toate sînt traduceri ale unor traduceri » (cap. 4, s.n.) Mecanismul «metaforei » şi al « traducerii » le altoieşte propria dinamică, şi astfel versiunile analogice se înscriu într-o traiectorie progresivă în spatele căreia putem să ghicim existenţa unui anumit proces de intenţie, modelul textului ca drum: « Drumul este scriitură şi scriitura este corp şi corpul sînt corpuri (pădurea) » (cap. 26). Ipoteza mea este întărită de faptul că orice mers arată spre un anumit ţel, orice formulare lingvistică spre o anume semnificaţie: « Aceste cuvinte pe care le scriu merg în căutarea înţelesului lor şi în asta constă tot înţelesul lor » (cap. 22); în respectivul caz am putea poate să presupunem că, deşi nu există punct de plecare, început, există totuşi un sfîrşit şi un ţel al analogiei. Dar acest drum nu este decît înaintarea scriiturii — cu Maimuţoiul drept ghid-dinspre Limbaj pînă la Poezie; şi aşa cum am semnalat, deja în timpul respectivului itinerariu are loc un eveniment dublu care schimbă intenţio-

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

nalitatea inițială: pe de o parte Poezia evită rectiliniul și descrie un cerc, și pe de altă parte epuizează înțelesul și îl risipește.

Rămîne numai să ne întrebăm dacă, eventual, o semnificație mai solidă cristalizează înăuntrul spațiului pe care îl determină, cu traiectoria sa ciclică, scriitura poetică. Desigur, modelul scriiturii ca drum ne dictează în mod categoric să căutăm înțelesul în afara textului, la sfîrșitul itinerariului; dar acest final nu poate decît să coincidă cu începutul, din moment ce — după cum am văzut — căutarea originii reprezintă acel *primum movens* al mersului textual. În consecință, negînd înaintarea liniară spre înțeles, Poezia nu face altceva decît să strîngă înăuntrul său vacuitatea care o înconjoară: « viziunea pe care ne-o oferă scriitura poetică este cea a dizolvării sale. Poezia este goală [. . .] nu este decît *locul* apariției care este, simultan, locul dispariției. Rien n'aura eu lieu que le lieu » (cap. 24). Astfel, rotația analogiei, cu momentana fixitate a instantaneelor sale configurații semantice, trasează o spirală a lui Möbius pe a cărei suprafață atingem fragila epidermă a viscerelor sale; sau, pentru a o spune cu cuvintele strălucitei apoteme a lui Derrida, *Le dehors le dedans* (*De la grammatologie*, 1967).

Dar aceasta schimbă perspectiva noastră de la *afară* spre *înăuntrul* textului — chiar dacă doar pentru a constata că « înăuntrul » acelela ca și « afară » este făcut din materia imaterială a Golului ontologic — ne aduce din nou înaintea întrebării care continuă să nu aibă răspuns: « Ce este Maimuțoiul Grămătic? ».

Începînd să scriu aceste pagini îmi spuneam că această carte a lui Octavio Paz aparține acelei categorii de opere caracteristice epocii noastre « Postmoderne », în care problema integrării lor într-un gen oarecare se face de pe o bază problematică și niciodată ca ceva cunoscut dinainte; adică nu constituie niciodată mesaje înainte de a se transforma în semnificații. Dacă, în ciuda acestui fapt, există în opera aceasta un mesaj dat *a priori*, este vorba fără îndoială de mesajul diferenței sale, de faptul că apare la prima vedere ca « alta » în raport cu polii retorici care ar putea să o atragă eventual (eseu, poezie etc.) Dacă acum — după un examen și o interpretare extins a textului, pe care am întreprins-o din diferite unghiuri — am dori să prindem semnificația care corespunde respectivului mesaj, ar trebui să plecăm de la o analiză semantică a « diferenței » însăși.

Potrivit unui dicționar autorizat al limbii grecești vechi (A. Bailly: *Dictionnaire grec-français*, XXVI ed. 1963, Paris, Librairie Hachette) verbul DIAPHEREIN (care este etimonul vechi al lui « a diferi ») prezintă o gamă largă semasiologică în cadrul căreia putem să localizăm, după părerea mea, următoarele trei principale sfere noționale: a) sfera spațială, unde are înțelesul de « a muta un obiect dintr-un loc în altul », și unde, într-un context scos din Plutarch (*Caes.* 33) găsim sensul de « se risipesc care încotro » / « cît îl țin picioarele » — *phyge diapheresthai*; b) sfera temporală unde, între altele, semnifică « a duce la bun sfîrșit o anumită acțiune » și unde are nuanța de durată, și de aici, la Herodot (I, 74: *polemon diapherein*), înțelesul de « amînare »; c) sfera-aș spune eu « etică » — ce are înțelesul cu care a trecut în limbile moderne.

Maimuțoiul Grămătic își proiectează diferența în aceste trei dimensiuni, al căror examen trebuie să ne oferre, în sfîrșit, o idee mai precisă în legătură cu configurația sa structurală[1].

1. Prima dimensiune dă socoteală de proiectul inițial al textului ca drum și de pierderea sa finală. Diferența este concepută aici ca o risipire sau o d i s e m i n a r e, și în acest mod se explică pe de o parte structurarea fragmentară a cărții, iar pe de

[1] În cadrul respectivei analize vom utiliza liber anumite concepte și termeni ai lui Jacques Derrida (diseminación, différance, diferencia).

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

altă parte aspectul discontinuu, neașteptat și multiplu pe care îl capătă înțelesul. Aceste trăsături au legătură cu limbajul și cu capacitatea sa nesfîrșită de a produce « invenţiuni fonetice și semantice » (cap. 23), în sîrșit cu « sămînța semantică »; ea niciodată nu se va transforma în planta pe care o așteaptă semănătorul, ci în alta (ibid), a cărei cultivare revine în sarcina Grămăticului Hanumān.

2. Cea de a doua dimensiune ne vorbește de prima intenție: « a ajunge pînă la sfîrșit » (cap .1) unde poate ne așteaptă viziunea înțelesului și a modificării pe care aceasta o suferă pe drum, în timpul execuției sale: devierea/prelungirea itinerarului, așteptarea /amînarea viziunii: «iminența prezenței înainte de a se prezenta. Dar nu există o astfel de prezență — doar o așteptare făcută din iritare și din impotență » (cap. 3). Este vorba deci de « diferență » ca d i f e r e n c e. Aici își inserează intervenția Maimuțoiul Grămătic: arta repetițiilor — care sînt « metafore », « traduceri » — adică analogia care cu prima sa mișcare de rotație și de revoluție, contopește sfîrșitul cu începutul (cu oricare început), și astfel ne întîrzie și ne abate din drumul spre Galta și ne obligă să-l străbatem din cînd în cînd din din nou.

3. În sfîrșit, în cea de-a treia dimensiune, « diferența » ni se relevă ca d i f e r e n ț ă, în splendida tautologie a unicei propoziții ontologice pe care ar putea-o pronunța Dumnezeu, chiar atunci cînd se confundă cu Golul (« Sînt Cel ce sînt »).

În această sferă semantică — pe care este bine să nu uităm că am numit-o « etică » — se înscrie morala eliberării și a reconcilierii (ai cărei factori sînt, după cum am văzut, Dragostea și Poezia): critica varietății existențiale aparentă prin trăirea omogenă a vacuității — acceptarea existentului ca multiplicitate și a Golului ca treaptă supremă a Ființei; ceea ce reprezintă reașezarea aceleiași trăiri (prin intermediul Poeziei și a Dragostei) pe o bază *diferită*.

În acest caz de asemenea, este inutil să cauți terenul în care se manifestă Poetul și dubla lui transcedere de la condiția umană, atît în « jos »: ca animal, cît și în « sus »: ca ființă divină. Animal egal natură egal produs al creației: ființă divină egal « supranatură » egal agent al creației; punînd un alt egal între aceste două ecuații obținem « formula » *diferențierii* de subiectul creator — acesta este poetul la modul literal și etimologic (Hanumān, Prajāpati) e centrul reprezentat de eul empiric (« scriitorul » Vālmiki). Într-un mod asemănător prezintă Poezia o dublă îndepărtare de axul lingvistic, pe de o parte spre natură înapoind fenomenelor caracterul unic și irepetabil care le fusese smuls de numele comune; și pe de altă parte spre Paradis: întorcîndu-se împreună cu aceștia la « gramatica ontologică », la regatul numelor proprii. Amîndouă direcțiile converg într-un nou model textual, c o r p u l, care este în același timp agent și produs al creației: poemul ca corp /corpul poemului (vezi cap. 15).

Pe acest corp Maimuțoiul Grămătic își imprimă diferența și pecetluiește, încă o dată, cu sigilul Dragostei: « actul înscris pe această pagină și corpurile și (razele) care înlănțuindu-se formează acest act, acest corp.// secvența liturgică împrăștierea tuturor riturilor prin dubla profanare (a ta și a mea), reconciliere / eliberare, a scriiturii și a lecturii »

În românește de ALINA CAMBIR

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ALINA CAMBIR

Mișcarea stării pe loc

Hombre, árbol de imágenes palabras
que son flores que son frutos que son actos
Himno entre ruinas [1]

« . . . pentru opera sa literară pasionată și de largă cuprindere, modelată de o inteligență senzuală și de un umanism mereu integru » [2], *Octavio Paz* — scriitor mexican — primește Premiul Nobel pentru literatură în anul 1990, la un an după ce un alt scriitor de limbă spaniolă, galicianul Camilo José Cela [3], la fel de integru democrat al cuvintelor, primea această distincție mult jinduită de oricine își face din lupta și iubirea cuvintelor, din căutarea rostirii și sondarea realității dincolo de realitate, țelul suprem al vieții.

« Voi continua să scriu, neschimbat de faimă, un pericol contra căruia trebuie să luptăm cu ironie » — le răspunse Paz ziariștilor care îi invadaseră apartamentul dintr-un hotel din New York, pe 12 octombrie. Un obișnuit al interviurilor, Paz este la fel de scrupulos cu cuvîntul publicitar ca și cu cel publicat în cărțile sale, sinteze ale unui temperament cu o gamă largă de trăiri, ale unei culturi universale multivalente prin care circulă liber, îngrădit doar de frontierele propriei alegeri atente, fundată într-o solidă cunoaștere și într-un talent incontestabil dublat de o mare sensibilitate și deschidere către noi teritorii ascunse de cele vechi. « Marea mea satisfacție a fost să am cititori, acesta este premiul cel mai important pentru un scriitor » — declară poetul pe care gurile rele din Mexic mai ales (nimeni nu-i profet în țara sa) îl consideră « poeta de minorías » ce se adresează unui cerc restrîns de cunoscători într-ale literaturii și artei, cu care se regăsește pe pe aceeași lungime de undă a limbajului « ca sistem de semne și simboluri cu semnificații comune pentru toți aceia care îl folosesc » — cum spune el însuși în «Curent Alternativ ». Tot detractorii săi mexicani îi aruncă în față fel și fel de acuze legate de așa zisa lui dezrădăcinare culturală într-o țară de săraci și afirmă că nu sînt mulți aceia care să știe pe dinafară vreo pagină / paragraf măcar din opera sa. Oricum, asta i-o mai înghit, treacă meargă, dar se simt profund lezați de ideologia lui pe care o numesc neoconservatoare și de intoleranța politică, opusă totalitarismului și naționalismului îngust, apărătoare a democrației și libertății. Și ce l-ar mai arde

---

[1] « . . . Omule, care ești copac de imagini/cuvinte care sînt flori care sînt fructe care sînt fapte . . . (« Imn printre ruine » din vol. *Libertate pe cuvînt*)

[2] Acestea sînt cuvintele rostite de către secretarul permanent al Academiei Suedeze, Sture Allen, la decernarea premiului.

[3] Camilo José Cela, scriitor spaniol născut în 1916 (La Coruña - Galicia), autor al romanelor *Familia lui Pascual Duarte*, *San Camilo 1936*, *Stupul*, *Mazurcă pentru doi morți*, și un *Dicționar secret*, bun cunoscător al realității umane și sociale, deschizător de drumuri în tehnica narațiunii.

[4] Octavio Paz călătorește mult fie din rațiuni diplomatice fie pentru a ține conferințe.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cu vorbe invidioase, aşa cum au făcut-o, o dată, în efigie [1], pentru atitudinea— critică şi consecventă în opţiune — pe acest scriitor care de fapt renaşte la fiecare lectură, mai plin de înţelesuri, mai adînc în zborul său. Şi ce l-ar mai ţine claustrat între frontierele unui primitivism ce se vrea întoarcere la origine, pe acela care a trecut toate frontierele şi la propriu şi la figurat, care a făcut cunoscută cu competenţă şi dăruire în articole logice şi didactice aproape, lumea şi curentele moderne ale Occidentului, profunzimile de spirit ale Orientului, după cum a purtat în Occident prin opera sa «spaţiul interiorităţii mexicane». Şi au mai fost unii care au remarcat că mai era şi un alt mexican aspirant la Nobel: Carlos Fuentes — autor problematizant al revoluţiei în *Moartea lui Artemio Cruz* — şi că poate . . . dar . . .

Spune Camilo José Cela: «Mă bucur să trec premiul unui scriitor de felul lui Octavio Paz, care îl merită fără nici o îndoială», este «un triumf al limbii spaniole»; şi peruvianul Mario Vargas Llosa (fost prieten al unui fost premiu Nobel 1982: columbianul Gabriel García Márquez) îl admiră şi stimează pe actualul cîştigător pentru «umanismul său foarte rar întîlnit în zilele noastre, şi pentru operele sale care cuprind poezie, antropologie, o acută gîndire, el este promotor al culturii şi apărător al libertăţii.»

Şi foarte mulţi (din ce în ce mai mulţi) alţii îl apreciază pe acest scriitor variat şi unitar în acelaşi timp, schimbător pentru a fi el însuşi, care a găsit cheia lăsată de un Mallarmé, un Breton, un Eliot, un Pound, etc. etc. Cu ea, potrivită în poarta propriei disponibilităţi poetice şi intelectuale, răsucită cu inteligenţă, a deschis labirintul lumii, pe care vrea să-l facă inteligibil şi să ne ajute să-l gîndim din nou, să trăim şi să gîndim din nou această lume. Pentru că Paz este omul care a ştiut să treacă prin secol atent la fiecare cotitură, receptiv la nou (văzut ca o tradiţie înţeleasă de care te rupi pentru a o continua), pătrunzîndu-se de experienţe străine şi proprii care i-au scurtat drumul spre cunoaştere, cu vocaţie renascentistă de homo universalis al cuvîntului trăit şi gîndit, în imagini şi simboluri, baroc în rotundul senzualelor sale aglomerări de metafore şi de idei, clasic şi romantic admirator al visului, sau, ca aceştia, al intrării tăcerii pe pagina albă.

Octavio Paz este cel care îngemănează în numele său starea de calm cu emfaza, creşterea octaviană, şi care poartă în sînge înfocarea andaluză şi reticenţa indigenă, «el salir a la vista» şi «el ninguenearse», cel care a ştiut să cuprindă în poezia şi în eseurile sale cultura precolumbiană şi cea spaniolă a conquistadorilor, avangarda — modernismul occidental cu echilibrul neliniştii hinduse sau al tensiunii concentrate între presimţit a japonezilor; este cel care rosteşte calm şi măsurat, privind transcendent prin ochi albaştri la care se asortează de obicei un elegant costum de culoarea cerului şi cravate de mătase pe măsură — discursuri fulminante împotriva tiraniei, clocotitoare luări de poziţie la greşelile istoriei — «care este greşeala» — dar care se poate îndrepta prin înţelegere, căinţă şi adevăr imparţial, prin curajul de a numi . . . de a iubi . . . El este cel care a depăşit impactul socialismului real pentru ideile liberale, pe care le afişează spunînd: «Lumea a găsit drumul spre libertate, dar aceasta trebuie să fie cucerită în fiecare zi, şi există foarte multe pericole care stau la pîndă, cum ar fi renaşterea naţionalismului şi a fanatismelor religioase, . . .». Căci indiferent de care parte a stat stînga (prin anii 30 în Spania) sau dreapta (de vreo jumătate de secol) — Octavio Paz nu a abdicat niciodată de la sine însuşi, chiar dacă, de multe ori (ca în poemele sale unde acea-

[1] În 1984, atunci cînd a primit premiul de literatură Frankfurt, Octavio Paz a pronunţat un discurs împotriva tiraniei şi a lipsei de democraţie, amintind de situaţia din Nicaragua sandinistă. Reacţia împotriva lui a fost foarte mare în Mexic, şi un grup de manifestanţi mexicani au strigat «Rapace Reagan, Paz e-al tău amic» şi au dat foc efigiei poetului, în faţa ambasadei Statelor Unite.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

stă imagine-simbol este foarte frecventă) s-a îndepărtat de sine pentru a se regăsi. S-a regăsit în cuvîntul pe care îl afirmă și îl neagă, pe care îl caută și îl respinge într-o tăcere (rană și izvor), freamăt și liniște, unde se află toate cuvintele adunate mănunchi, ca într-un copac primordial, care e turn, care e cuvîntul începutului, cel pe care îl visează cu ardoare, acel cuvînt ce crează treptat ceea ce numește, un cuvînt pe care îl aude cu sufletul și pe care îl privește poate din « balta memoriei » — oglindă de cuvinte, o memorie arhetipală?

O memorie erudită și enciclopedică de trăiri și lecturi pe care le despoaie de aparențe pentru a ajunge la esența realității pe care o caută și pe care vrea să o toarne în experiențe verbale, în forme care fiecare să-și aibă propria secreție de idee, de fond, propria viziune asupra lumii, în înțelesuri verbale. O memorie a celor 76 de ani pe care i-a trăit pe diferite meridiane ale globului conviețuind și încercînd să înțeleagă spiritul locurilor străbătute, a oamenilor cunoscuți, care i-au rămas întipăriți în gînd, suflet și simțire, și în care a vrut să afle necunoscutul, sau varietatea numitorului comun. O memorie a proprie vieți, « înăuntru și pe afară ».

« M-am născut într-o familie tipică din Mexic — își începe scriitorul mărturisirile biografice cu ocazia unui interviu. Familia din partea tatălui — participant zapatist al revoluției mexicane și liber cugetător — era foarte veche, din statul Jalisco — o familie de metiși. Bunicul patern avea trăsături indigene foarte accentuate, era ziarist și scriitor cunoscut care s-a opus lui Porfirio Díaz, pe care la început îl urmase. Bunicii materni sînt de prin părțile Andaluziei, catolici cu tradiție în această religie ».

Anul nașterii sale este cel al primului război mondial: 1914, la 31 martie, în Ciudad de Mexico. Și-a petrecut copilăria într-o așezare aflată la scurtă distanță de capitala Mexicului: Mixcoac. « Îmi amintesc casa noastră, care parcă se surpa încetul cu încetul cu mobilele sale vechi, multele ei cărți, obiecte. Pe măsură ce cădeau pereții, și se năruiau camerele, noi treceam obiectele în altă încăpere. Îmi amintesc cum multă vreme am locuit într-o odaie spațioasă, căreia însă îi lipsea un perete, zid prăbușit care mă lăsa în izbeliștea vîntului, ploii, a plantelor agățătoare. O presimțire a acelei expoziții suprarealiste în care un pat se afla deasupra unei mlaștini » . . . Educat în colegii engleze și franceze, a primit cuvîntul credinței religioase de la mama sa dar și capacitatea de a-l accepta sau nega cu rațiunea care a fost mai puternică: « pentru că m-am simțit desprins de mîna Domnului într-o zi după messă, ca și cum eucharistia nu ar fi avut nici un efect asupra spiritului meu și de atunci am profesat un antideism beligerant » . . . Și chiar cînd apare cuvîntul Dumnezeu prin vreun poem sau eseu, este forma ce-și caută conținut, este poate acel nimeni care ne însoțește pașii pe străzile întortocheate de vis ale unui oraș suspendat între două oglinzi, este golul unui ochi întors în sine care ne privește din noi înșine, acest noi des repetat pentru un Ei.

Din cei mai tineri ani se formează ca erudit, înghițind biblioteci întregi, din căminul natal — ale bunicului patern — sau din Universitatea Națională Autonomă din Mexic ale cărei cursuri le-a urmat și scrie de foarte tînăr pentru diferite ziare, inclusiv pentru o revistă de avangardă pe care o întemeiază, « Atelier Poetic ». Receptiv la ideile promovate de republicanii spanioli, participă la sfîrșitul anilor 30 la războiul civil din Peninsula Iberică, împotriva fascismului, a totalitarismului. De ideile socialiste s-a îndepărtat după anii 40, dar mereu a ținut la sentimentul de prietenie, fraternitate, solidaritate cu Celălalt pe care îl învăță în acei ani alături de un Miguel Hernández, Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, citindu-l pe Lorca, Alberti, Guillén, Salinas, și apoi pe Machado, pe Juán Ramón Jiménez, pregătindu-și drumul înțelegerii suprarealismului, o mișcare de care se va afla aproape ca afinitate

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

și prezență. O bursă în Statele Unite în 1944 îi lărgește experiența trăită și intelectuală în contact cu un Eliot, Pound, William Carlos Williams, Cummings, pe care îi va și traduce de-a lungul timpului. Din 1945 intră în diplomație, care îl va purta prin diferite locuri geografice, între care Franța, India, Japonia, Statele Unite au avut un impact important și asupra traiectoriei lui spirituale și a « neatîrnării politice »: nu ezită să-și dea demisia în 1968 ca răspuns la reprimarea sîngeroasă a mișcării studențești din Mexic (Tlateloco) de către Diaz Ordaz, fapte pe care le va aminti și în volumul *Posdata* (1970). În Franța îi cunoaște pe André Bretón[1] și pe Benjamin Péret și își strînge legăturile cu suprarealismul, chiar dacă în multe opțiuni teoretice și practice nu este întru totul de acord cu poetica lor. El consideră că « suprarealismul nu este numai poetică, estetică politică, ci o atitudine vitală. O negare a lumii contemporane și în același timp o tentativă de a înlocui valorile societății burgheze cu altele: erotismul, poezia, imaginația, libertatea, aventura spirituală, viziunea. Doar din acest punct de vedere eu mă simt suprarealist. Dar nu cred în scriitura automată. » Octavio Paz va scrie despre poeți și pictori aparținînd mișcării (ex. Michaux ș.a.) folosind și în creația sa o « estetică a surprizei », o « întîlnire întîmplătoare » de cuvinte purtătoare ale celor mai diferite realități care prin juxtapunere paradoxală într-un continuum (textul) forțează limitele realului și dau realitate indicibilului.

Din anii 50 activitatea literară a lui Octavio Paz devine și mai variată, îmbogățindu-și orizonturile culturale și intelectuale pe care le focalizează în cele două principale « obiective » ale gîndului său scris (« privesc cuvintele și văd muzica »): poezia și eseul. Din 1935 pînă după experiența spaniolă (care a prilejuit și o apropiere de clasicii secolului de aur spaniol: Cervantes, Quevedo etc) poetul scrie un timp poezie socială (ca « No passarán ») ori bogată în influențe (Secolul de aur, Generația 27, sau contemporanii săi francezi), sau își adună impresii și material ce-l ajută să sondeze spiritul mexican cu o profundă dimensiune aztecă. În anii 50, care încep cu publicarea cărții de sinteză critică a mexicanității integrată continentului american, *Labirintul singurătății*, punctele de vedere exprimate artistic devin și mai personale, și mai cizelate în cuvinte adunate poetic în volume[2] care se succed cu o mai mare frecvență și din care poetul va selecta un număr de poeme în volumul *Libertad bajo palabra* (« Libertate pe cuvînt ») apărut în 1959.

---

[1] Breton teoretizează o distanțare de la cuvînt la imagine care reprezintă trecerea de la o realitate la alta, o depășire a condiției de semn (= referință exactă la ceva definit) pentru a pava drumul spre simbol(= o referință exactă la ceva indefinit, necunoscut). Imaginea se înscrie astfel unui dinamism al limbajului, izvorît dintr-o gîndire analogică dar irațională, tensionată și viitoare (ca în scriitura automată pe care Octavio Paz o va critica de altfel, « fraze care se izbesc de geam » ca să intre în ființa ce visează în stare de veghe, dar în același timp legate organic într-o sintaxă ca o relație de dragoste.

[2] Opera poetică publicată între 1933 și 1958 cuprinde: *Luna silvestre* (Lună sălbatecă/1933) ;*Raíz del hombre* (Rădăcina omului/1937); *Entre flor y piedra* (Între floare și piatră/1941); *A la orilla del mundo* (La țărmul lumii /1942; *Libertad bajio palabra* (Libertate pe cuvînt / 1949); *Aguila o sol* (Vultur sau soare 1951); *Semillas para un himno* (Sămînța pentru un imn /1954): *Piedra de sol* (Piatră de soare / 1957) *La estación violenta* (Anotimp violent /1958). Poezii din aceste volume vor fi selectate alături de produse ale activității lui poetice ulterioare în *Libertate pe cuvînt* /1959, *Poesia* (Poezie: 1935—1975/1979) și *El fuego de cade dia* (Focul de fiecare zi) apărută la editura Seix Barral / Barcelona în 1989. Activitatea poetică prolifică de după 1960 se materializează în volumele: *Salamandra* (Salamandra 1958—1962/1962); *Viento entero* (Vînt întreg /1965); *Vindraban*/1966; *Ladera este* (Versant la est /1968) *Hacia el comienzo* (Spre început: 1964—1968); *Discos visuales* (Discuri vizuale/ 1968), *Blanco* (Alb / 1966) *Vuelta* (Întoarcere /1969—1975); *Pasado en claro* (Trecut pe curat /1974); *Topoemas* /1968; *Arbol adentro* (Copac înlăuntru — o selecție a poeziilor publicate în ultima perioadă în Spania, aparut în 1987.)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Încă de la primele poezii se face simțită intuiția poetică și filosofică pentru cuvîntul potrivit, care să fie învelișul sonorovizual cel mai apt de a emoționa lucid, un cititor potențial și necesar pentru viața operei. Acest cuvînt formă este menit să-și poarte diferit, în funcție de context, conținutul mitic (mythos privit ca un alterego al muthos-ului) Dincolo de emoție există foarte multă rațiune în ceea ce scrie. Poate că îl caracterizează rațiunea și înțelegerea justă a motivelor, a simbolurilor (folosite de mulți scriitori contemporani lui și de alții înaintea lor ca etern umane și locuri comune ale percepției și reprezentării, gîndirii realității și irealității umane și cosmice). Poate că logica minuțioasă (pe care o are și care cu timpul îl va călăuzi de pe drumul suprarealismului ca estetică a inconștientului pe cel al structuralismului, al ordonării organice într-un sistem, structură conștientă) este o trăsătură fundamentală la Octavio Paz. El însă nu își sufocă trăirile cu ea, ci doar și le instrunează.

Încă de la *Raíz del hombre* (Rădăcina omului /1937) își arăta preocuparea față de problematica identității și a legăturii cu Celălalt (ca Ceilalți, ca alteritate), a comunicării profunde între sine și sine stabilite la nivel de cod, de context și de contact (parafrazîndu-l într-un fel pe Jakobson), legătura cu *tu* (această persoană a doua singular atît de des întîlnită în proza și poezia latino-americană — care conturează lumea interlocutorului ce poate fi el însuși într-o dedublare operată de oglinzi etc.). Încă de la maturele sale începuturi — Octavio Paz își trasează teme pe care le va urmări cu consecvență printre poeme și eseuri : Dragostea, Amintirea, Moartea, Celălalt, Absența, Trecerea, Realitatea și ce e Dincolo de Ea, de Noi, de Tine, de Ființare.

(IV) *No hay vida o muerte,*	Nu există viață sau moarte,
tan solos tu presencia,	ci doar prezența ta,
inundando los tiempos,	inundînd timpurile
destruyendo mi ser y su memoria.	distrugîndu-mi ființa și memoria sa.
En el amor no hay formas	În dragoste nu există forme
Sino tu inmóvil nombre, como estrella,	ci doar numele tău imobil ca o stea.
En sus orillas canton	Pe țărmurile sale cîntă
el espanto y la sed de lo invisible.	spaima și setea de invizibil.
(Raíz del hombre)	

De dilema hamletiană nu a scăpat nici mexicanul Paz, urmașul aztecilor ce priveau moartea ca prelungire, condiție, împlinire a ființării, a vieții, o întrebare la care meditează în tăcerea și singurătatea labirintului condiției umane, care este timp, care este subiectivitate. Și, pe urmele unui Calderón, el spune, în volumul *Condición de nube* (Condiție de nor — imagine simbolică a trecerii, a circulației ființei : viață, moarte, renaștere într-alt chip dar din aceleași picături de ploaie, transparență) : « Fulgere sau pești/în noaptea mării / și păsări, fulgere în noaptea pădurii // Oasele sînt fulgere / în noaptea corpului. / Oh, lume, totul este noapte, și viața e un fulger ». (« Viața întrevăzută »). Omul este cel ce-și pune întrebări, el este cel care își caută esența dincolo de întrebări, de gînditoarea lui fragilitate făcută din carne, oase, sînge, materie care se presupune că ocupă la un anumit timp un anumit spațiu — ceea ce relativitatea vine să risipească, într-un înșelător caleidoscop de fragmente spațiu-timp, univoce, plurivoce.

Vederea înăuntru eliberată de jocurile luminii se deschide în sine ca un echilibru al cunoașterii adevărului. În « Viziunea » spune : « M-am văzut cînd am închis

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ochii: spaţiu, spaţiu, unde mă aflu şi unde nu mă aflu » ce ne aminteşte de Eminescu, dar şi de căutările suprarealiştilor.

Între vis şi moarte, poetul vede în cuvînt şi în tăcerea lui peisaje ale unei naturi halucinante create prin îngemănare de imagini purtătoare ale unor realităţi incompatibile în teritoriul realului, ale cărui limite sînt astfel forţate. Poezia existenţială, produs al frămîntărilor etern umane dar şi personale ale poetului, este o obsesivă revenire de idei pe care tot mereu alte forme le izvorăsc într-o intelectuală varietate de imagini.

Remarcabilă este de asemeni marea capacitate a poetului de a vizualiza, de a folosi culoarea, de a face palpabil impalpabilul şi de a materializa imaterialul, dar şi de a pulveriza materialul în lumină-culoare astfel că intrăm în poemele lui ca în nişte tablouri în care formele, cuvintele vorbesc pentru ele însele .

« Insectele la treabă / caii culoare de soare. / boii culoare de nor, / norii stînci fără greutate / munţii ceruri prăbuşite / o turmă de arbori ce beau dintr-un pîrîu / toţi se află acolo, fericiţi în starea lor / în faţa noastră care nu ne aflăm, / măcinaţi de furie, de ură / roşi de dragoste, şi de moarte » (« Peisaj » din poemul « La Uxmal »). Obsesiva repetare a culorii verde pînă devine transparentă oglindă: « acolo înăuntru mareele sînt verzi / e verde sîngele, focul e verde / printre ierburi negre ard stele verzi: / e muzica verde a elitrelor din noaptea primitivă a smochinului ». Sau întîlnim o percepţie absolutizantă: în care « buricele degetelor sînt ochi / tactul priveşte, privirea palpează / ochii aud culorile » — imaginea (foarte dragă poetului) a transcenderii obişnuitului, a eliberării (ca într-un zbor în care păsările sînt degetele tale, iar hîrtiile albe pescăruşi). Astfel se realizează în acelaşi timp o reconciliere a simţurilor, după cum într-o altă poezie din volumul *Alb* trecînd «de la galben la roşu la verde / pelerinaj spre claritate / cuvîntul se arată deasupra vîltorilor albastre », pentru a reuni spectrul în culoarea matcă, culoarea lumină — care este mişcare în aparenţa imobilităţii, pentru a face trecerea de la alb la alb, de la tăcere la tăcere. Această *tăcere* (a albului) are o valoare expresivă maximă (pe urmele lui Mallarmé, pentru care era manifestarea absenţei, încarnarea golului, condiţie a spunerii, aşa cum absenţa este condiţia prezenţei). Ea este partea nevăzută a cuvîntului, pagina albă care se cere umplută de semne. Iată ce spune Paz despre poemul *Alb*: « el trebuie citit ca o succesiune de semne pe o singură pagină albă, pe măsură ce se înaintează în lectură, pagina se despătureşte: un spaţiu care în mişcarea sa lasă să apară textul pe care într-un fel îl produce. [. . .] »

[Spaţiul curge, naşte textul, îl risipeşte-curge ca şi cînd ar fi timp. Poemul în fapt este o nouă aducere sub semnul întrebării a adevărului realităţii printr-o suită de variaţii asupra senzaţiilor, percepţiilor, imaginaţiei, înţelegerii: « E creaţia mea ceea ce văd / percepţia este concepţie / apă a gîndurilor / sînt creaţia a ceea ce văd / apă de adevăr / adevăr de apă / tot ceea ce rămîne este *transparenţa* » — sau ceea ce spunea în *Maimuţoiul grămătic* — eseu-roman-poem în proză apărut în 1974 ca o « sărbătoare de cuvinte » a scriitorului Paz — « en esto ver aquello » puterea analogiei — o creaţie juxtapusă a lecturii care se face în sens gidean ca o colaborare a tuturor vectorilor din poem: scriitor, cititor. În aceasta se vede interesul lui Paz pentru semiotică, pentru descifrările de profund răsunet. El acordă mare importanţă cuvîntului spre care călătoreşte pe ape de timp folosind vîslele filosofiei (dar fără a se înscrie unui sistem existent) şi însuşindu-şi (aristotelic) teorii ontologice cu dexteritatea celui care face şi desface, cercetează şi abandonează, concretizează teme în care dragostea, imaginea poeziei sînt conciliatoare de contrarii pe care le desface apoi în antinomii imateriale şi materiale într-un ritm temporal. « Irealitatea a ceea ce ai privit dă realitatea privirii » — astfel operează gîndirea lui poetică : « unind singurătatea cu comuniunea, clipa cu eternitatea, imanenţa

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

cu transcedenţa, plenitudinea cu decadenţa, anxietatea cu optimismul, ordinea cu haosul ».

Un ciclu vital unde moartea şi viaţa se împletesc.

« Aceasta este aceea, aceasta şi aceea » este şi o orientală tentativă de integrare cosmică, o întrepătrundere corporală, îndrăgostită, a lucrurilor şi obiectelor, a realităţilor.

Iubirea ce-şi sădeşte arbori cu rădăcini de ape şi creştet de păsări (acest arbore al vieţii cu ascendenţă simbolică indiană) « unde gîndirea mea se schimbă în pasăre / copac al iubirii, fruct cu gest de timp ».

Arborele, o altă imagine cu valoare simbolică — mereu prezent la Paz ca la orientali: cu rădăcini de apă şi păsări care-i ciugulesc fructele.

Copacul este locul de înfruntare al contrariilor dar şi legătura între două lumii antinomice, trecere şi reunire. (Copacul răsturnat al Upanişadelor — oglinda)

Copacul care este om, care este cuvîntul « ultim şi cel dintîi » într-o fabulă care îl caută printre fragmentele cuvintelor pe care le vorbim: oglinzi rupte în care lumea se priveşte fărmată. Copacul iubire, copacul imagine, copacul poezie. Copacul Timp.

Motivul timpului este omniprezent în poezia lui Octavio Paz. Timpul ce plăsmuieşte oameni, cronosul ce-şi distruge propriile creaţii, timpul ce durează labirintul în care sîntem mereu alţii şi aceiaşi prizonieri. Acest prizonierat are loc în propria fiinţă de fapt, într-un destin interior care este propriul caracter ale cărui victime sîntem după vorba lui Heraclit, « destinul este caracterul ». Heraclit este cel care a impus imaginea rîului mereu altul în curgerea sa cu puterea simbolului trecerii timpului. Heraclit a cărui teorie a dialecticii contrariilor, a luptei lor şi a transformării lor reciproce unul într-altul într-o deplină unitate—fundamentează gîndirea poetică a lui Octavio Paz. Ca un *nervum rerum* străbate opera sa relativitatea percepţiei temporale la nivelul clipei şi individului / indivizilor, aşteptarea şi memoria (care poate fi şi socială, istorică, arhetipală, mitică), frustrarea oglinzii tăcute şi fremătătoare care este una dintre imaginile prevalente cu diferite funcţii simbolice în raport de context: . . . « memoria mea e o baltă / Oglindă noroioasă: unde am fost? / . . . / cuvintele mă privesc din balta memoriei mele / oglindă de cuvinte: unde am fost? »; « Totu-i oglindă / Imaginea ta te urmăreşte pretutindeni. / Omul e locuit de tăcere şi pustiu / Cum să saturi această foame, / Cum să populezi acest pustiu? / Cum să tămăduieşti şi să populezi acest pustiu? / Cum să mă eliberez de chipul meu? /. Numai în seamănul meu mă afirm / numai în sîngele lui vorbeşte o altă existenţă » (*Prizonierul*).

Oglindă şi transparenţă, zid şi trecere, mişcarea cea mai rapidă în starea cea mai stabilă, eternă, sînt cei doi poli întrepătrunşi (într-o perspectivă a mişcării) într-un unghi de vedere al timpului. Ca în poemul « Vînt întreg », « prezentul este perpetuu / împreună traversăm cele patru spaţii, cele trei timpuri / rătăcitoare aşezări de reflexe şi ne întoarcem la ziua de-nceput ».

Această circularitate a timpului (ce aminteşte de Eliot, de Borges şi de atîţia alţii) în care antinomia este prezentă încă de la titlul poemului (este întreg ceea ce se risipeşte în permanenţă şi invers) se regăseşte în opera poetică cea mai desăvîrşită a lui Octavio Paz: *Piatră de soare* (« poem mişcare, poem rîu, poem mişcare a conştiinţei » — cum spune criticul Ramón Xirau). Şi aici sîntem confruntaţi cu absolutul conţinut în relativ, piatra ca semn al eternităţii, al staticului, faţă de lumină — mişcare, cădere chiar (o imagine iarăşi des întîlnită, congruentă cu timpul şi cu naşterea, cu trecerea de la timp etern la timp succesiv). Un timp care este circular dar în acelaşi timp spiral, conţinînd ireversibilul şi circularul în sine cum se vede în motto-ul ce reproduce versuri din «Arthemis» de Gérard de Nerval: « La treizième revient . . . c'est encore la première; et c'est toujours la seule . . . »

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

(timp al vieții hrănit din evenimențial, ce cuprinde nașterea, creșterea, declinul și moartea, ciclul zilei și nopții, reproducerea etc).

În acest poem se regăsesc aproape toate căutările poetului, se pun toate întrebările prin cele 584 de versuri endecasilabice (număr de versuri ce corespunde cu revoluția sinodică a planetei Venus potrivit calendarului Maya — începutul unui ciclu fiind dat de ziua a 4-a Olin = Mișcare, iar sfîrșitul și începutul altuia de ziua a 4-a Ehecatl = vînt). În *Piatră de soare* se ațîță tăceri pînă la transparență, se folosesc imagini analogate în simboluri care vor reveni pe parcursul operei sale și vor fi finalizate într-un curent de idei în eseurile sale care-i fundamentează opera și pe care nu am avut timpul, iarăși timpul, de a le analiza în acest eseu, și poate mai bine pentru că ele vorbesc cu minunată și competentă logică despre ele însele, prin ele însele[1]. Voi încheia reproducînd primele șase versuri (număr al circularității spirale) din *Piatră de soare* în care verticalul și orizontalul se întîlnesc cu oblicul, apa cu vîntul, rîul e șarpe ce-și mănîncă coada și totul este transparență, (este ceea ce Paz vrea: să ajungă la înțelegerea noastră, să fie înțelegerea noastră, cititorii lui):

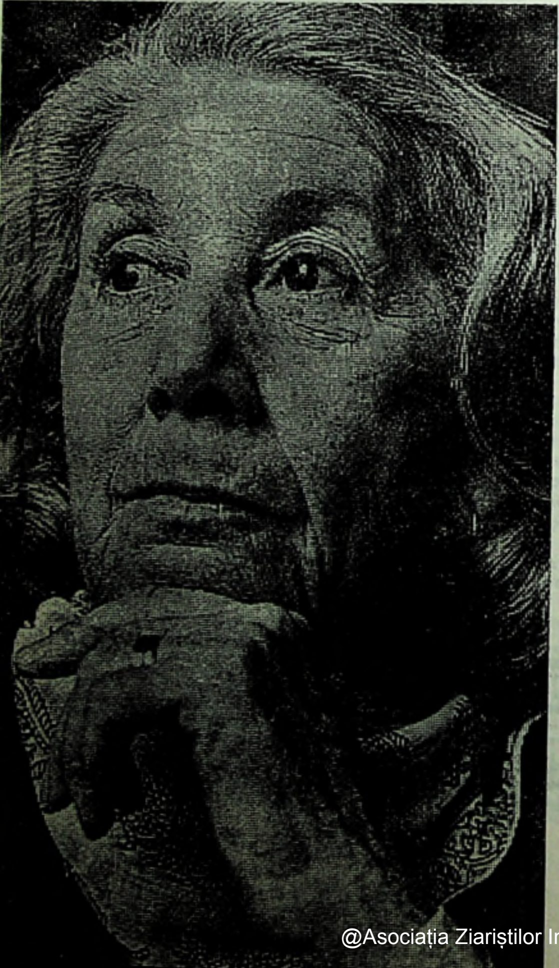
O salcie de sticlă, și un plop,
și-n sus țîșnește izvorul ce vîntul face arc
copac înfipt adînc dar fremătînd în dansu-i,
o curgere de rîu șerpuitoare,
ce-nainteaza, dă-napoi, descrie ocoluri
și mereu ajunge

---

[1] Eseurile scrise de Octavio Paz au fost publicate în următoarele volume: *El laberinto de la soledad* (Labirintul singurătății /1950); *El arco y la lira* (Arcul și lira / 1956); *Las peras del olmo* (Perele ulmului/ 1957); *Cadrivio* (Răscruce / 1965); *Puertas del campo* (Porțile cîmpului / 1966); *Corriente alterna* (Curent alternativ/1967) *Conjunciones y disjunciones* (Conjuncții și disjuncții / 1969); *Posdata* (Posdată / 1970); *El signo y el garabato* (Semnul și mîzgăleala /1973); *Los hijos del limo* (Fiii mîlului /1974); *Versiones y diversiones* (Versiuni și diversiuni — traduceri din diferiți autori / 1973); *Claude Levi-Strauss o el nuevo festin de Esopo* (Claude Levi Strauss sau noua sărbătoare a lui Esop /1967); *Marcel Duchamp o el costillo de la pureza* (Marcel Duchamp sau noul castel al purității /1968); *El ogro filantropico* (Căpcăunul filantrop/ 1979); *In, Mediaciones* (In, medieri /1983, 1986); *Pasion critica* (Pasiune critică/ 1985); *Sombras de obras* (Umbre de opere / 1983); *Hombres de su siglo* (Oameni în secolul lor / 1984); *Poesia y fin de siglo* Poezia și sfîrșitul de secol / 1989); precum și o colecție de proză de tinerețe; *Primeras letras* (Primele scrieri) publicată în 1988.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

NADINE GORDIMER
NADINE GORDIMER
NADINE GORDIMER
NADINE GORDIMER



NOBEL 1991
NOBEL 1991
NOBEL 1991
NOBEL 1991
NOBEL 1991
NOBEL 1991

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

RODICA ŞTEFAN

« O eroină a timpului nostru»

Pentru mulţi, Africa înseamnă doar un continent ciudat, exotic, cutreierat de imense turme de animale sălbatice, populat de o rasă veche, abia ieşită însă din civilizaţia de tip tribal.

Văzute cu ochii unui scriitor european, realităţile africane apar grevate de poncife şi o oarecare inapetenţă pentru sensurile de profunzime, un exemplu, recent pentru noi, fiind romanul *Departe de Africa* al scriitoarei islandeze Karen Blixen, unde această privire din exterior înregistrează doar pitorescul obiceiurilor şi comportamentul băştinaşilor, amintindu-ne de « bunul sălbatic » al lui Rousseau.

Trăită însă din interior, realitatea îşi pierde aura idilică, lăsînd la iveală puternicele contradicţii care afectează milioane de oameni. În Africa de Sud, unde penetraţia burilor şi mai apoi a englezilor a fost deosebit de brutală, impunînd prin forţă supremaţia unei minorităţi în virtutea principiului reacţionar, rasist, al culorii pielii, tensiunile acumulate în timp cunosc o exacerbare deosebită, gata să dinamiteze întregul eşafodaj al apartheidului.

Pentru scriitorii sud-africani complexitatea acestui univers menţinut artificial este dublată de probleme specifice, legate pe de o parte de limba de expresie, pe de altă parte de probleme ce ţin de conştiinţă.

Scriitori negri ca Peter Abrahams (al cărui roman *O cunună pentru Udomo* a apărut în traducere în 1989 în colecţia Globus) sau Ezekiel Mphahlele trăiesc drama ruperii de tradiţie prin asimilarea culturii occidentale şi adoptarea limbii de expresie a acesteia, engleza, singura care le permite, paradoxal, să asigure supravieţuirea, fie şi fragmentar, a elementelor de cultură tradiţionale.

Există însă şi scriitori albi, cum ar fi André Brink, de pildă, care se văd împinşi spre periferia literaturii datorită faptului că limba lor maternă, afrikaans (urmaşă a olandezei vorbite de buri în secolul trecut), cunoaşte o circulaţie restrînsă, fiind dialectală şi obsoletă, deşi, iarăşi, este declarată limbă oficială de guvernul afrikaner aflat şi astăzi la conducere.

În seria de paradoxuri generate de o societate ea însăşi paradoxală, în care o minoritate se erijează în postură de conducător, delimitîndu-se prin toate mijloacele de majoritatea declarată ilegitimă, se înscrie şi atitudinea Nadinei Gordimer, scriitoarea încununată cu laurii premiului Nobel pe anul 1991.

Născută în 1924 într-un mic oraş de mineri, dintr-o mamă englezoaică şi un tată lituanian, Nadine Gordimer îşi descoperă de timpuriu vocaţia pentru scris, la vîrsta de nouă ani compunînd prima povestire, şi debutînd la cincisprezece ani

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

într-o revistă locală. Culegerile de nuvele şi romanele (dintre cele mai cunoscute amintim aici *Un oaspete de onoare, Conservatorul, Fata lui Burger, Oamenii lui July, O curiozitate a naturii*) au impus de la început problematica artistului ca militant politic şi social, din perspectiva libertăţii şi a demnităţii. Deşi prin origine şi educaţie aparţinea « păturii superpuse », Nadine Gordimer a tranşat dilema existenţă — conştiinţă în favoarea ultimei, alăturîndu-se naţionaliştilor africani şi aripii radicale a liberalilor albi. Ca şi Alan Paton sau Harry Bloom, Nadine Gordimer a sesizat caracterul nelegitim al unui regim uzurpator şi a sancţionat în scrierile ale aberaţiile şi cruzimile ce îl caracterizează. Ca şi în alte regimuri totalitare, scriitorii aveau de ales între a colabora la structurile acestuia, de a se integra din solidaritatea de rasă şi de clasă, sau de a intra în dizidenţă, ascultînd doar de glasul conştiinţei. Nadine Gordimer a ales şi drept urmare s-a văzut ostracizată, ediţiile cărţilor sale au fost interzise în propia ţară. Atunci ea a luat drumul exilului ca foarte mulţi din generaţia sa. Recunoaşterea valorii operei sale a venit tot din afară, dovadă numeroasele premii şi distincţii primite de-a lungul anilor.

Dacă prin convingerile sale Nadine Gordimer s-a plasat de partea forţelor radicale, în ce priveşte creaţia scriitoarea a fost mult timp adepta tradiţiei romanului englezesc, unde interferenţa dintre momentul istoric şi caractere se rezolvă la modul optimist: în ciuda evenimentelor tragice individuale, evoluţia relaţiilor umane tinde spre o ameliorare generală. Această viziune, « clasică » am putea spune, admite că sîntem imperfecţi şi fixează cu rigoare propriile limite, dar în acelaşi timp susţine ideea perfectibilităţii şi deci şi a speranţei. Intenţia de a expune resorturile particular-politice ale evenimentelor a avut drept efect tocmai meliorismul menţionat. Dimpotrivă, printr-un raport invers proporţional, pe măsură ce scriitoarea a urmărit caracterele general-umane, creaţia sa capătă semnificaţii mai profunde, revelînd cauzalitatea fenomenelor, precum şi o dimensiune simbolică.

Este şi cazul romanului *A Sport of Nature* (*O curiozitate a naturii*), apărut în 1987 la editura Jonathan Cape şi declarat « cel mai bun roman » al anului, consacrînd-o definitiv pe Nadine Gordimer şi aducîndu-i de atunci nominalizarea pentru premiul Nobel. Acordarea în acest an a prestigiosului premiu nu mai apare astfel ca o surpriză de proporţii.

De factură picarescă, romanul urmăreşte tribulaţiile sentimentale şi avatarurile prin care trece tînăra Hillela. Înzestrată cu spontaneitate şi senzualitate, simbol al vitalităţii, ea ajunge în cele din urmă o adevărată activistă politică, iar în urma peregrinărilor prin diverse medii şi situaţii, soţia primului preşedinte de culoare, Whaila, al unui nou stat apărut pe harta Africii, un stat al negrilor. Hillela străluceşte în finalul apoteotic, în care angajamentul ferm al scriitoarei se revarsă într-un vizionarism deloc utopic.

Prezentăm în continuare un fragment din acest roman, semnificativ pentru destinul eroinei principale, considerată de unii critici ca o « adevărată eroină a timpului nostru », ca şi pentru scriitura modernă, plină de nerv a autoarei.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

NADINE GORDIMER

Zi liberă pentru o scrisoare de amor

Unde se afla tînăra de şaptesprezece ani de Ziua Legămîntului, pe 16 Decembrie 1961, cînd au explodat bombele la poştă, la sediul comisiei de recolonizare şi la comisariatul pentru problemele populaţiei bantu?

Sărbătoarea legală din acea zi fusese de curînd rebotezată. La 16 decembrie 1838 burii i-au învins pe războinicii *impis* ai regelui zulus Dingane (tradiţia i-a stîlcit numele), drept răzbunare pentru încercarea lui de a-şi salva pămîntul şi libertatea. Cu cîteva luni înainte, silit să negocieze o mare întindere din regatul său în schimbul unor cirezi de vite, Dingane mai întîi acceptă, apoi îl ucise pe Piet Retief împreună cu întreg grupul de parlamentari, îi alungă pe buri din aşezările lor din regat, apoi îi izgoni şi pe ceilalţi albi, pe englezi, din ceea ce ei numeau Port Natal. Cu preţul a trei soldaţi albi răniţi, burii măcelăriră trei mii de zuluşi. Ziua lui Dinagan a fost numită, în mod ciudat, în amintirea învinşilor, şi nu a celor victorioşi. Poate că această latură a comemorării i-a determinat pe guvernanţi să atribuie sărbătorii o nuanţă biblică, mai puţin echivocă. Legămîntul fusese făcut, înaintea bătăliei, cu Dumnezeu — ca un alt fel de troc: în schimbul victoriei asupra negrilor, albii au făgăduit să oficieze în fiecare an un te-deum, drept recunoştinţă pentru salvarea civilizaţiei albilor adusă în Africa de tunurile burilor.

Indiferent însă de numele sărbătorii, albii sud-africani care nu se duceau la biserică să se roage pentru civilizaţia lor şi nici nu mergeau la mitinguri să asculte discursurile politice privind evenimentul plecau de regulă la iarbă verde. Se duceau şi mulţi negri, cu condiţia să găsească un loc unde le era îngăduit să se aşeze pe iarbă — malul rîurilor, lacurilor şi staţiunile de odihnă erau rezervate albilor; în acel an, însă, ca urmare a înfiinţării organizaţiei « Umkhonto we Sizwe », anunţată de Mandela, lancea lui Dingane fu înălţată de negri ca simbol al rezistenţei lor.

Dacă n-ar fi fost ziua lui Dingane şi nu s-ar fi anunţat că în Johannesburg avuseseră loc explozii de bombe chiar atunci, soţia psihiatrului nu ar fi fost în stare să susţină cu certitudinea unei confirmări istorice că o întîlnise cu adevărat şi nu ar fi putut recunoaşte chipul acelei tinere ascuns în trăsăturile femeii din fotografiile apărute în ziare mulţi ani mai tîrziu. Picnicul se desfăşurase ca multe altele. Psihiatrul de abia fusese confirmat ca medic secundar şi nu ajunsese încă la o stare înfloritoare. Aveau doi gemeni, locuiau într-un mic apartament şi ieşeau la aer liber în fiecare duminică. Hillela îi însoţise la acel picnic deoarece lucra acum ca secretară la cabinetul lui; era a treia slujbă pe care o primea — şi evidenţa se opreşte aici. Venise la camera de consultaţii pe care acesta o împărţea cu asociatul lui mai în vîrstă în încercarea de ai vîrî pe gît « The World Atlas and Encyclopaedia of Modern Knowledge », cu un comision de 10%. Secretara de atunci o pofti afară, aşa că, profitînd de coridorul retras aflat în afara cabinetelor începu să mănînce din hamburgerul pe care-l avusese la ea, tocmai cînd psihiatrul ieşise din încăpere şi apăsa pe rînd, nervos, toate butoanele liftului. Nerăbdarea lui rămase fără urmări şi în timp ce aştepta, Hillela căută un loc unde să-şi lase hamburgerul; atunci, negăsindu-l, se apropie de el într-o mînă cu volumul întîi al enciclopediei de mostră şi cu chifla pe jumătate mîncată în cealaltă. Rîseră amîndoi. Refuză oferta şi îi explică răbdător că nimeni nu mai dorea să cumpere enciclopedii; de fapt, îi explică el, în timp coborau cu liftul, şarlatania de a oferi cunoştinţe în conservă era o rămăşiţă a aspiraţiilor de după primul

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

război mondial (cu mult înainte ca televiziunea să asigure cultură de masă) care îi animau pe săracii Europei, din Anglia în special, în perioada de creştere a şomajului, cînd oamenii încă mai sperau să supravieţuiască «perfecţionîndu-se». «Oricum, este destul de grea s-o cari după tine». Aşa spuneau şi fetele celelalte, angajate ca vînzătoare. O întrebă dacă nu i-ar place o altă muncă? Tocmai înghiţea ultima îmbucătură de hamburger, aşa că — ţinîndu-şi mîna peste gură — încuviinţă din ochi cu bucurie. Din fericire, spiritul practic al mamei făcuse ca toţi cei trei copii să înveţe să bată la maşină. Şi, desigur, Hillela învăţase la mătuşa ei să conducă un automobil, nu era nevoie să adauge la pregătirea ei şi faptul că nu avea nici o diplomă. Psihiatrul nu avea nevoie de şofer, dar îi spuse să vorbească cu secretara pentru un post liber la cabinetele sale. Ea azvîrli volumul din enciclopedie pe banca unei staţii de autobuz. Undeva, prin vreun catastif uitat, numele ei apare adăugat la procentajul de datorii fără speranţă de a mai fi achitate de cei care răspunseseră anunţului editurii: «Doriţi să cîştigaţi pînă la 500 de ranzi pe săptămînă în timpul dumneavoastră liber?»

Pentru că prima dată îl întîmpinase cu o enciclopedie şi cu un hamburger pe jumătate mîncat, relaţia profesională dintre eruditul doctor şi angajata sa necalificată avu de la început un element de amuzament complice, care făcea ziua să treacă mai uşor. O întrebă dacă şi ea era evreică. «Presupun că da». Răspunsul îl amuză, încă o dată; simţea acelaşi lucru despre originea lui — cel puţin aşa credea el. Dar mai era şi deformaţia profesională de a pune întrebări delicate, insistente. «Ce înţelegi prin presupun?» «Tata era portughez». El nu dobîndise deocamdată intuiţia bazată pe experienţă de a recunoaşte pe loc fabulaţiile. «Nu rezultă în mod necesar. Sînt şi evrei portughezi. Cu ce se ocupa?» Cu toate că părea foarte dezinvoltă în privinţa «principiilor» educative ferme, se simţea din stilul ei şi din modul de a vorbi că provenea dintr-o familie de condiţie bună, cultivată. «Era dansator». «O, foarte interesant, nu?» Nu mai era atunci surpriză faptul că această — cum o descrisese el soţiei? — «puştoaică arătoasă» ar putea moşteni înclinaţii artistice. «Era gigolo într-un club de noapte».

De data asta el rîse; rîse şi ea; nu o credea cu adevărat, dar respecta ceea ce el interpreta a fi un mod surprinzător de matur de a-i reaminti că viaţa personală a unei umile secretare era o chestiune personală. Bănui ceva legat de fuga de acasă şi de alegerea deliberată a unui loc nepotrivit educaţiei sale; aparţinea în mod vădit aceluiaşi mediu ca şi el şi tînăra lui soţie, de aceea îi propuse din amabilitate să-i însoţească la picnic. Ea îşi aduse ghitara, cu convingerea încîntătoare şi nevinovată că ar putea astfel contribui la buna dispoziţie colectivă, astfel că soţia lui, aşezată sub sălcii alăptîndu-şi cei doi gemeni, fu încîntată de ea. Dar prietenia tinerelor femei se opri aici; cu toate că soţia îl rugase de mai multe ori, nu le mai prilejui nici o altă întîlnire. O trimetea pe tînăra sa secretară să-i cumpere hamburgeri, ca şi cum asta ar fi aşteptat din partea ei, apoi îi mîncau împreună în cabinetul său de consultaţii, în timp ce toţi ceilalţi plecau să mănînce în oraş. La picnic s-a convenit să se tutuiască, deşi înţelese, fără să fie nevoie să i se spună, că în faţa celeilalte secretare sau a pacienţilor nu trebuia niciodată să-i spună «Ben». Stăteau împreună pe canapeaua pe care o ţinea doar de mobilier — prefera să-şi aşeze pacienţii într-un scaun confortabil, cu o linie modernă, chiar în faţa biroului său. Îl amuzau copios comentariile ei privind pacienţii.

— Toţi stau în sala de aşteptare, luîndu-şi aerul că s-ar afla în altă parte.

— Exact. Nici unul nu vrea să se afle aici. Toţi fug de ceva.

Zîmbi, fără să pară convinsă, cu gura plină din nou. Avea o poftă de mîncare zdravănă.

— Ştiu pe cineva care se ascundea, rîzînd şi glumind tot timpul. Vroia bere şi muzică.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

— De ce anume se ascundea? Nu se ocupa de cazurile penale.

— De poliţia secretă. Şi a reuşit să scape cu bine, peste graniţă. Am ştiut că reuşise după ce ne-a trimis o scrisoare caraghioasă — cerea o pereche de şireturi maro, *mărimea doisprezece*, şi s-a semnat, cu drag, sora ta, Violet!

— Cui le-a cerut?

— Nu pot să-ţi spun. Mă rog, sînt obişnuit cu secretele. Datoria ei era să caute fişa fiecărui pacient şi, înainte ca acesta să intre în cabinet, să i-o aşeze pe birou.

Renunţă să mai pună întrebări, ameninţînd-o în glumă, în semn de complicitate, cu o scobitoare sterilizată.

— Ştii că nu ai voie să le citeşti.

— Bine, Ben, dar nu pot crede că cineva ar fi în stare să se gîndească la asemenea bazaconii!

— Eşti o fată neascultătoare. Ştiai asta?

Insistă să se folosească şi ea de o scobitoare, să-şi îngrijească dantura perfectă, cu excepţia unui dinte uşor ieşit în afară. Se întîmpla deseori să o conducă la terminarea programului pînă la căminul unde se mutase. Nimeni din ceilalţi ocupanţi nu l-ar fi recunoscut, sau nu s-ar fi sinchisit. Toţi îşi aduceau fie fete, fie bărbaţi, pentru o noapte sau pînă la sfîrşitul aventurii. După mai multe zile întrebă dacă putea să urce la ea. Îl invită fără nici un fel de fasoane. Dar nu voia să facă dragoste. Nu cumva pentru că era pentru prima oară? A, nu — experienţa sexuală străbătea în rîsul ei, din chiar prima zi cînd îl cunoscuse, cu o chiflă şi cu o carte în mîini, în dezinvoltura inconştientă cu care se simţea bine în trupul ei (într-un mod pe care nici unul din pacienţii lui, sărmane fiinţe, nu erau în stare să-l realizeze), apăsîndu-şi sînii de dulapurile metalice pline de fişe, balansîndu-şi şoldurile cînd se apleca să ridice stiloul care nu rămînea prins în mod eficient în buzunarul halatului alb.

— Poate că ai un prieten pentru care vrei să te păstrezi...

Răspunsurile ei erau întotdeauna inconfundabile.

— Nu, Ben, deocamdată nu.

Simţi, ca pe o schimbare chimică în sînge, cum încercarea lui de a se retrage, păstrînd atitudinea paternă, se transformă în gelozie. Un alt bărbat, ieri, mîine; doar azi nu. « De ce, Hillela? » Nu-şi făcea iluzii că ea ar putea avea obiecţii de ordin moral, soţia, etc. Îi răspunse cu blîndeţe, suna ca o favoare: « Nu vreau s-o fac cu tine, Ben ».

Îi cumpără o poşetă din piele scumpă, o lampă cu tijă flexibilă (observase că în toată camera ardea un singur bec chior atîrnat de tavan) şi o culegere de poezii, printre numele autorilor aflîndu-se şi pseudonimul lui. Nu-şi dezvălui identitatea decît după ce întrebă şi află impresiile ei despre poezii. Spuse că-i plăcea una în mod deosebit, îi amintea... « De ce anume? » O, ceva dintr-o carte de rusul acela...

Deci îl citise pe Dostoievski? Ce plăcere să discute cu ea despre Dostoievski, să-i descifreze cu fineţe psihanalitică iraţionalitatea personajelor.

Nu, nu prea citise. — se uitase doar peste umăr în timp ce altcineva citea.

— Cine?

— O verişoară.

Îi dedică poezii în care ea nu se recunoscu. Cu toată experienţa lui în privinţa vanităţii omeneşti, fu uimit să o vadă lipsită de aşa ceva. Învăţă ceea ce nu ştiuse pînă atunci: cît este de greu să devii necesar cuiva lipsit de vanitate. Îi oferi ceva mai bun decît nişte hamburgeri pe canapeaua pe care nu stătea nimeni întins; începură să frecventeze restaurantele chinezeşti de pe Commissioner Street, la periferia oraşului locuită de indieni şi de metişi, unde nu exista şansa să fie zăriţi de colegi. Beau vin alb şi ea îl tachină. Tocmai trata nişte pacienţi de alcoolism.

— Şi cum rămîne cu beţivii tăi? Să-ţi simtă răsuflarea peste birou!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— Nu contează. Eu pot să-mi controlez impulsurile în limitele principiului plăcerii, în timp ce ei nu pot ! Mai bine ai avea tu grijă — dacă te miroase doamna Rawdon în birou . . .

Colindară buticurile de lîngă restaurante, de unde îi cumpără o rochie de casă din mătase lucioasă, brodată cu un dragon auriu pe tot spatele — şi esenţe de santal parfumate pe care să le ardă în încăperea în care îşi primea iubitul, ieri sau mîine.

— De luna viitoare o să primeşti mai mulţi bani. Poţi atunci să te muţi din locul ăla.

— Mai mulţi bani?

— Am de gînd să-ţi măresc nemaipomenitul tău salariu. Şi peste şase luni, din nou. Am început să primesc pacienţi pe care să-i tratez ani de zile de-acum încolo.

Îşi scutură capul, ca şi cum ar fi refuzat o ciocolată sau un pahar de vin în plus.

— Nu o să mai stau prea mult, Ben. Sînt atît de solemni şi de mizerabili acolo în sala de aşteptare ! Toate cucoanele acelea cu coafuri perfecte, toate fetişcanele alea groaznic de slabe. Toate odraslele alea îmbufnate care arată de parcă ar fi legate cu cătuşe între mamele şi taţii lor. Şi cînd te gîndeşti că nu au nimic ! Nici unul. Totul e închipuire, imaginaţie? Nu-i aşa? Puştii ăia merg la şcoli bune, au jucării şi biciclete. Fetele alea pot să mănînce cît de mult vor, nu duc lipsă, pur şi simplu refuză să mănînce. Iar bărbaţii îţi vorbesc ore în şir despre problemele lor sexuale — şi nu aruncă nici măcar o privire femeilor care se află în sala de aşteptare . . . stau pur şi simplu, frunzărind aceleaşi reviste jerpelite pe care doamna Rawdon le aranjează în fiecare dimineaţă.

Pentru moment, fascinat de vorbele ei, nu înregistră şocul pe care ar fi trebuit să i-l provoace gîndul că de fapt îşi lua rămas-bun cu atîta degajare.

— Dumnezeule, Hillela, eşti atît de zdravănă la minte, că mă înspăimînţi ! Este extraordinar. Şi nici măcar nu ştiu de unde ai ieşit aşa !

Într-adevăr, efectiv nu ştia nimic despre ea, în afara acelei informaţii absurde despre tatăl ei. Exista acolo, doar pentru el, fără un trecut înaintea zilei de ieri şi fără un viitor dincolo de mîine (tocmai îl anunţase), spre deosebire de toţi pacienţii lui, atît de apăsaţi de trecut şi de grozăviile anticipate, încît nu mai erau în stare, după cum îşi dăduse ea prea bine seama, să privească în jur, să mănînce, să înveţe, să facă dragoste în prezent, singurul care conta.

Psihiatrul nu-i mai propuse niciodată să se culce împreună. Stăteau la prînz într-un restaurant libanez pe care medicii nu-l frecventau. « Am de gînd să divorţez de Elaine şi să mă căsătoresc cu tine: Ne potrivim perfect. Sîntem făcuţi unul pentru celălalt şi ar fi o mare pierdere pentru viaţa noastră să lăsăm lucrurile aşa cum sînt. Ar fi necinstit faţă de Elaine să continui să trăiesc cu ea aşa; eşti singura femeie cu care mai pot trăi. Aşa că nu mai este nevoie să-mi vezi pacienţii. Nu trebuie să pleci ».

Dar plecă; tînăra încîntătoare cu un hamburger şi cu o carte, femeia unică, pe care o dorea cu intensitate, deşi nu era ceea ce se cheamă o frumuseţe, femeia care nu era o intelectuală, dar a cărei inteligenţă i se înfăţişa ca o taină minunată. Plecă aşa cum sosise, mica hoinară, femeia care îşi bătea joc de bărbaţi, care accepta cu uşurinţă cadouri şi mese la restautrant, căţeaua — fu pe rînd toate acestea, pe măsură ce se autopsihanaliza pentru obsesia morbidă a pasiunii pe care o simţea pentru ea. Mulţi ani mai tîrziu, după ce se stabiliseră la Londra, soţia lui o recunoscu alături de Indira Gandhi într-o fotografie de ziar; el refuză să şi-o amintească pentru că, de mult o redusese la condiţia de a se număra printre proprii lui pacienţi.

La sediul Comisiei pentru Recolonizare se hotărî din ce zone şi cînd urma să fie dizlocată din ariile declarate în exclusivitate pentru albi populaţia de culoare — africani, indieni, metişi. Iar la Comisariatul pentru problemele populaţiei bantu se

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

hotărî pentru cît timp şi în ce proporţie oamenii de culoare puteau locui şi lucra în capitală. Aici, în timpul celor optsprezece luni cît Hillela se aflase într-un loc necunoscut (existau cel puţin dovezi că suma de bani trimisă de maică-sa fusese ridicată cu regularitate, ceea ce în împrejurările date era tot ce familia putea face pentru ea cu conştiinţa împăcată), au fost identificate treizeci şi una de alte obiective vizate. Cele mai multe au fost atacate cu bombe incendiare. Asta se întîmpla cu mult înainte ca organizaţiile din ilegalitate să fie dotate cu mine magnetice, rachete americane şi AK-uri 47s; aceste bombe fuseseră realizate artizanal, din bidoane umplute cu benzină, cumpărate de la orice staţie. Cutii de scrisori, instalaţii electrice, berării deţinute de consiliile de administraţie ale albilor în cartierele de negri şi vagoanele regiei de stat — exploziile atacaseră simbolurile puterii albilor exercitate în zonele unde locuiau negrii. Un bărbat pe nume Bruno Mtolo, trădător al mişcării de eliberare, care compăru ca martor al statului la procesul de trădare, afirmase că «recrutarea nu a pus probleme» cînd li s-a promis voluntarilor să treacă imediat la acţiuni de sabotaj. Joe avusese dreptate; nu era posibil să susţii pe deplin intenţia de a evita vărsările de sînge. Bombele cu ceas sau indisciplina celor proaspăt recrutaţi făceau ca lucrurile să se sfîrşească prost. În berării sau în vagoanele de tren au fost omorîţi sau răniţi negri.

Albii nu auziră zgomotul exploziilor, nu simţiră mirosul fumului; cel puţin nu atunci, nu încă. În alte regiuni ale ţării, poliţiştii negri, consideraţi colaboraţionişti ai guvernului fură ucişi, ca şi cîţiva albi. Dar nici un locuitor alb al periferiilor şi nici un fermier alb nu fu rănit; cel puţin nu atunci, nu încă. Pe undeva prin apropiere lucra şi Hillela, ca ucenică la o coafeză, la o firmă de închiriat maşini (pînă cînd se descoperi că nu avea carnet de conducere) şi într-o agenţie de publicitate — mai mult ca sigur că nu în această ordine. Era genul acela de fete pe care oamenii le invită la petreceri la scurt timp după ce le-au cunoscut. Personalul de la agenţia de publicitate bea vin alb, simbol pentru ei al traiului bun, în loc de ceai; şi erau multe petreceri. În mod cert, la una din acestea trebuia să-l fi întîlnit pe tipul ei australian, canadian sau ce-o fi fost. Pentru ea categoriile şi clasificările erau lipsite de importanţă în viaţă. O fixă cu insistenţă din mijlocul bărbii, al sprîncenelor stufoase şi pletelor castanii ondulate. «Deci eşti din 'echipa de creaţie' care le bagă în cap oamenilor ce bine e să cumpere bere şi mîncare pentru cîini». Nu era; era ceva mai mult decît o simplă curieră, care ducea manuscrisele de colo-colo şi deschidea sticlele de vin alb. De îndată ce înţelese că lucrează pentru o bucată de pîine şi nu din devotament pentru arta campaniilor publicitare, începu să adopte o atitudine de complicitate dispreţuitoare.

— O, n-ai de ce să fii atît de rău cu ei. Sînt nişte oameni foarte drăguţi. Sînt simpatici.

— Te înşeli. Se iau foarte în serios, de fapt. Se cred scriitori şi artişti. Muza spiritului societăţii de consum este noul Apollo. Uită-te puţin la creatura aia androgină, cu pantofii lui roz şi bretelele de puştan. Este expresia concentrată a întregii adunături de aici. Nu pentru că este homosexual. Dar ăştia nu sînt nici cal, nici măgar. Nici funcţionari, nici artişti. Exhibiţionismul pe care şi-l pot imagina este neconvenţional, — dar în acelaşi timp sînt nişte simpli bufoni ai societăţii plătiţi să vîndă maselor visuri lăbărţate pe panouri care înfăţişează fete cît balenele de mari. În timp ce spunea toate acestea, ochii de culoarea chihlimbarului se opreau cu priviri prietenoase în cîte un colţ al încăperii. Ba flutură chiar din mînă în direcţia cuiva cu un semn care voia să spună «mă simt bine aici». «Mai degrabă aş privi un şarpe cum înghite un şobolan, sau un motan pîndindu-şi prada. Accept viaţa trăită din necesitate».

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Această întorsătură de frază îi reaminti Hillelei de copilărie, de cuvintele din casa Paulinei. Dar pentru că felul lui de a se purta era în contradicţie cu tot ce spunea, se gîndi în prima lor seară. Probabil că era beat. Toţi se îmbătau mai mult sau mai puţin la aceste petreceri, avînd drept urmare schimbările bruşte de dispoziţie şi conştiinţa dezorientată care îi făcea atît de plini de viaţă — numeau chestia asta 'să-ţi despleteşti părul'. Zîmbi. « Atunci de ce ai mai venit ».

Îşi întoarse faţa spre ea, ca un actor ce părăseşte scena şi spuse, de parcă ar fi nădăjduit ca fata să nu-i prindă vorbele: « Trebuie să fiu văzut în asemenea locuri ».

Dansă cu ea şi apoi se amestecă în grupurile care rîdeau în hohote, cu braţul pe după gîtul ei, ca o revendicare sexuală, acceptată şi înţeleasă în acest cerc, în timp ce se spuneau bancuri cu redactori, afrikaneri şi evrei, care se aflau de faţă ca să rîdă de ei înşişi, şi cu negri, care nu se aflau de faţă. La aceste petreceri era un lucru obişnuit să se formeze perechi, care apoi se furişau afară. Se strecurară şi ei, printre rafalele unei ploi atît de puternice, încît păreau că sînt gata să-i smulgă hainele de pe ea. Era aşa de întuneric în jurul lor, că de-abia a doua zi dimineaţa putu să vadă împrejurimile casei unde făcuseră dragoste şi dormiseră împreună. Se aflau în camerele servitorilor adăpostite într-o casă impunătoare ai cărei ocupanţi, îi spusese el, 'se aranjaseră bine'. Înţelese aluzia, ca şi motivul pentru care nu trebuia să întrebe de ce fusese nevoie să se informeze despre stăpînii casei. Dar există îndoiala că înţelesese într-adevăr bine. Toată lumea îi spunea Rey, Andrew Rey, dar odată, după ce se mută la el, îi arătă paşaportul pe alt nume cu care intrase în ţară. Nu era numele lui adevărat. « E o poveste prea lungă » să-i explice de ce intrase în ţară sub o identitate falsă şi acum trebuia să păstreze o alta, tot falsă. Lucra ca ziarist independent la mai multe gazete, inclusiv la una scoasă de negri, dar semnătura îi apărea numai în ziarul considerat ca liberal deşi în acelaşi timp era privit ca un element respectabil al sistemului economic. « Editoriale pline de fraze frumoase despre lupta pentru libertatea presei, dar cînd aduc manuscrisul despre Congresul Sindicatelor Minerilor, curajosul redactor taie cu creionul roşu faptul că negrii reprezintă şaptezeci şi cinci la sută din forţa de muncă şi că ei nu pot participa la lucrările congresului — nu sînt membri. Pe ce bază îmi ciopîrţeşte el, nenorocitul ăsta, articolul? Deoarece concernul, cu toate firmele cu nume de împrumut care posedă minele, care conduc totul aici, posedă şi ziarul ăsta şi redactorii nu vor să vîre asemenea idei în capul negrilor. E-n regulă să 'deplîngi' atentatele cu bombe, să fii 'îngrozit' de uciderea albilor în campinguri de către negrii care s-au întors la stăpînul Xhosa al spiritelor pentru că Iisus atîrnă pe cruce într-o biserică frecventată numai de albi. Dar nu poţi să fii 'îngrozit' şi să 'deplîngi' faptul că singurul drept al negrilor este să aleagă între a lucra în condiţiile impuse de albi şi a muri de foame ».

Sub imaginea relaxată în mijlocul grupului unde îl întîlnise, sub rezerva în care se închidea, urmărind cu atenţie de pe scaunul de bar retras, ziariştii care discutau despre sport la fel de zgomotos ca şi despre politică, bînd *dens*, băutura favorită a negrilor, se afla ascunsă ura, ca pînza de ţiţei sub pămînt, ţîşnind continuu, gata să se aprindă la orice scînteie. Pentru că nu putea să facă explozie în faţa redactorilor şi a altor ipocriţi, îşi găsise o altă ieşire, răbufnind într-o sexualitate ardentă. Putea sta retras în amărăciunea sa, fără să-i spună de ce — încă unul care o credea, poate, prea prostuţă pentru a înţelege. Dar în această stare o iubea cu uitarea de sine, sinceritatea şi stăpînirea pasionată a reacţiilor omeneşti pe care nu le putea obţine în cealaltă direcţie a strădaniilor sale. Nu făcea dragoste cu un puşti. Nu obişnuia să se destăinuie, dar ştia cum să facă trupul să vorbească. Cei care au văzut-o pe Hillela în acele timpuri poate că îşi vor reaminti de strălucirea plină de nerv a unui chip tînăr; în fiecare etapă a vieţii un chip liniştit, relaxat, reflectă experienţa dominantă în acele moment a persoanei care îl poartă — expresia ei era cu adevărat de

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

uimire. Era tot timpul conştientă de felul în care trupul îi răspundea, ca o orchestră sub bagheta unui dirijor experimentat. Directorul artistic ai cărui pantofi roz îl iritaseră pe iubitul ei o complimentă cu bunăvoinţă: 'Arăţi bine, draga mea'. Rîse, dar în acelaşi timp fu cuprinsă de stingherealǎ.

Era, desigur, fericită; dar nu-şi va aminti. Poate că fericirea avea puţin de a face cu lucruri de care nu era conştientă: să lucreze într-o agenţie de publicitate, să trăiască împreună cu acest bărbat; realizase un soi de echilibru. Un echilibru între a-i părăsi pe toţi ai ei, la un loc cu avantajele pe care le oferiseră, şi a se bucura *fără ei* de ceea ce fiecare îi oferise . . .

S-ar fi putut numi amabilitate din partea ei faptul că a dat un semn de viaţă, înştiinţîndu-i de ceea ce face şi unde se află. Mult mai tîrziu, avea să fie găsită o singură scrisoare printre 'efectele' lui Len — două sticle de votcă, o cutie cu unt de arahide şi mai multe exemplare din «Comis-voiajorul sud-african» în care apărea într-o fotografie de grup din tinereţe, — strînse la moartea lui într-un cămin pentru bolnavii cronici din ceea ce se numea pe atunci Zimbabwe. *Dragă Len, Ştii că mi-am găsit de lucru la publicitate ? Sper să fac carieră. Este nemaipomenit să fii independent, şi am norocul să nu fiu singură. Am un prieten nemaipomenit, un pic mai în vîrstă decît mine, de vreo treizeci de ani, scriitor. Nu are nimic de-a face cu publicitatea — o detestă ! S-ar putea să plecăm din ţară: este pe jumătate canadian, cu ceva sînge de indian nord-american, după cum spune. Dar, slavă Domnului, nu ne vom duce în Canada. Nu-mi plac ţările cu climă rece. Iar el nici nu a locuit acolo. S-ar putea să trecem pe la tine. Ştiu că eşti în nord, unde în curînd s-ar putea înfiinţa un stat separat de Rhodesia, cel puţin aşa se aude. Dar poate că vii tu pe la Salisbury ?*

Îţi trimit scrisoarea, cu drag, la vechea adresă, cu speranţa că va ajunge la tine.

Cinci X-uri mari în loc de sărutări şi semnătura: *Hillela.*

Nu era adevărat că devenise independentă în acel moment: continua să ridice banii trimişi de 'mătuşa cea bogată', cum o numea iubitul ei, îndepărtînd-o şi mai mult pe acea mătuşă prin pierderea numelui. Faptul că îl numise scriitor era justificat, deşi părea doar o lăudăroşenie din partea unei fete de optsprezece ani. Casa era presărată cu tăieturi din ziare. Valizele de sub pat erau atît de încărcate cu manuscrise că Hillela nu putea să le mute cînd voia să şteargă podeaua — fusese năpădită de un imens val de recunoştinţă, îi plăcea să facă pe gospodina pentru el — să spele cămăşi, să coasă nasturii.

Vorbea despre 'cartea lui' ca despre un tovarăş şi o ghiulea care-i fusese legată de picior de mult timp, tîrîndu-l după ea prin toată lumea. Depindea în faţa cui era confirmată sau negată existenţa acestei cărţi; uneori afirma că munca de cinci ani de zile era practic terminată, altora le spunea, ca să scape de ei, că o să modifice tot, evenimentele (printre marxişti, varianta era 'istoria') îl depăşiseră, corectaseră perspectiva, iar alteori trăgea cîte o valiză de sub pat şi îşi petrecea toată noaptea rescriind cîte un teanc de foi în timp ce ea dormea. A doua zi dimineaţa rezultatul avea să fie vîrît în valiză împreună cu file mai vechi netezite sub propria lor greutate. Nu discuta cu ea niciodată despre cuprinsul 'cărţii sale' şi nici ea nu se aştepta

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

la așa ceva, presupunînd că natura sa politică îi conferea statutul de material secret: după o zi plăcută, petrecută în anturajul amator de vinuri albe, unde o sticlă de șampon tocmai fusese transformată, prin imagini lirice, în elixir al tinereții, și unde a fuma o anumită marcă de țigări era pe punctul de a deveni un ritual al succesului, reușitei și distincției, se întoarse acasă, la acela care cu siguranță făcea un lucru admirat de toți, dar la care rareori aspirau cu succes. 'Cartea lui' putea fi privită ca un lucru mai important decît el însuși, decît iubitul lui, decît cei doi îndrăgostiți la un loc; pentru ea, cartea era o prezență, cineva pe care el îl cunoscuse cu mult înainte de a o întîlni, înainte chiar de vremea cînd era o fetiță, și care avea dreptul să-i pretindă să umble prin preajmă pe tălpile moi de cauciuc ale respectului.

Firește, — corectînd perspectiva — nu se aflase ea permanent în ochiul ciclonului? Acel ochi despre care meteorologii susțin că este liniștit, o sferă de siguranță rostogolindu-se în mijlocul dezlănțuirii, ochiul acela alb. Unii ieșeau din el și nu se mai întorceau. Dar, mereu, ochiul cel alb era fixat asupra lui însuși; Mandela ieși la suprafață din mișcarea de rezistență odată cu furtunile din august ale acelui an care se năpustiră asupra orașului cu praf de mină, aspru ca șmirghelul, în timp ce copiii albi așteptau ca bazinele de înot doar pentru albi să se deschidă pe întîi septembrie. Fu trimis în judecată în octombrie pentru acuzația de a fi incitat la grevă cu un an înainte și pentru părăsirea ilegală a țării. Bombele incendiare continuau să explodeze, conform relatărilor din presă. E adevărat, fusese crima aceea oribilă în care muriseră albi în campingul de la Bashee Bridge; dar nenumăratele campinguri bine organizate din toate zonele oficiale de recreere erau numai pentru albi și bine păzite. Iar în ce privește omorîrea căpeteniilor din Transkei care colaborau cu guvernul oficial — cine nu-i cunoaște? Problema a fost ignorată ca o simplă răfuială între țăranii negri. Era liniștitor faptul că ultima organizație a frontului comunist, Congresul Democraților, fusese interzisă din septembrie. Legea sabotajului a fost de asemenea adoptată, într-o formulă care să includă și grevele printre actele de sabotaj — reinstaurînd încrederea în inimile industriașilor. Regimul se afla la conducere de cincisprezece ani.

Acel an, Hillela locuia în capitală alături de un bărbat, a fost exact anul în care polițiștii au început să folosească tortura. Suspecții politici — cei mai mulți negri — care, apărați de avocați precum Joe, făceau presupuneri cînd și dacă vor ajunge la tribunal, erau de acum încolo lipsiți de sprijinul majorității albilor, scoși din preocupările lor ca agitatori izolați, rămășițe ale influenței comuniste cu care trebuia să te lupți în vreun fel; mincinoși în ideologie, care fie că inventau nedreptățile fie că — analizînd problema, în mod paradoxal dar just — le meritau oricum. Dar chiar și aceia care în principiu se opuneau, din considerente umanitare sau morale, bătăilor, aplicării de șocuri electrice, privării de somn, își afirmau poziția din centrul ochiului alb cu privire hipnotică.

Este ușor atunci, de la înălțimea experienței, să rîzi de o fată amețită de un gen de exhibiționism pe care, din prea multă naivitate, nu-l deosebea de curajul ce trebuia să-l însoțească; fostul dansator de go-go se cuibărise printre mărturiile ororii,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

fericit în mijlocul torturilor. Peste zi Hillela se ocupa de răcirea vinului alb, noaptea se scălda în curenţii alternativi ai frustrării şi deciziei, în tensiunea în care bărbatul transforma, prin stăpînirea asupra trupului ei, întîmplările îngrozitoare din jur. Se înfuria, cu buzele subţiate de mînie, împotriva slabului sprijin pe care îl dădea presa acţiunilor revoluţionare. Dispărea din casă zile întregi. Ea nu avea voie să spună nimănui că plecase; dacă cineva dădea telefon sau trecea pe acolo, el tocmai ieşise puţin. Pentru ea era o misiune importantă. Rapoartele despre ceea ce văzuse din rezistenţa negrilor împinşi să moară de foame în bantustane, din violenţa poliţiei faţă de săteni, din frămîntările mocnite şi deseori mortale pe care aceasta le stîrnea între căpeteniile plătite de guvern şi sătenii disperaţi, aceste rapoarte (respinse de redactori) le vedea rupte în accesele lui de furie şi aruncate în containerul mare de gunoi din curte. Şi ea aruncase odată anumite documente la gunoi. Dar de data aceasta trebui să ajute la recuperarea bucăţelelor de hîrtie de sub cojile de ouă şi de legume. Lipiră împreună foile; el se aşeză la masă şi scrise un articol folosindu-se de acelaşi material, dar de data asta în contextul unei acuzaţii — cîrdăşia presei cu stăpînirea albilor. Acest articol, ca şi pe celelalte privind dovezile despre tortură, le duse într-o elegantă sacoşă, pentru suveniruri, la agenţia ei de publicitate; deşi materialul avea să fie publicat în străinătate sub un nume de împrumut, autorul lui putea fi totuşi depistat după caracterele maşinii de scris — li se întîmplase şi altor ziarişti; plicurile destinate jurnalelor, sau trimise la unele adrese conspirative, erau deschise la oficiul poştal înainte de expediere şi fotocopiate pentru poliţia secretă. Mai avea şi o altă misiune importantă; să se folosească de maşinile de scris ale agenţiei pentru a face copii după documentele subversive, chiar sub nasul redactorilor şi agenţilor de aici. « Ţi-ai luat zi liberă pentru o scrisoare de amor? Nu te învinovăţesc dragă, ne muncesc pînă la epuizare în casa asta de nebuni, n-ai timp să-ţi mai aduni gîndurile ». S-a întîmplat tocmai cu această directoare artistică (cu adevărat de sex feminin), ai cărei ochi albaştri dungaţi cu firişoare aurii îi ieşeau în afară, ca la caracatiţă, ca fata să cadă în păcatul copilăresc de a-i mărturisi într-una din zile că 'uneori se simţea ameninţată' din cauza lui Rey, cu care, se ştia deja, tînăra asistentă 'se cuplase' la una din petrecerile de la agenţie. Femeia cu părul vopsit în negru cu scopul de a o face să arate mai degrabă ca o soră mai mare mirosi pe dată dîra pericolului politic ce se insinuase în acel cuib al dragostei, ba mai mult, fu emoţionată şi îl transmise mai departe, ca un risc potenţial care ar putea afecta agenţia prin asociaţie; tot ea a fost aceea care a păstrat discreţie absolută cînd încrederea fetei a fost şi mai mult cîştigată. În timp ce prin organele de reproducere ale celorlalţi treceau curenţi electrici, Hillela făcu un avort. Totul se afla pe mîini bune, prin grija şi înţelegerea directoarei artistice. Hillela avea nouăsprezece ani. Se petrecu în interiorul ei; trupul ei, viaţa ei; tortura era unul din lucrurile pe care el — Rey — ştia să le afle, din afară.

De ziua lui de naştere cumpărară vin în drumul spre casa unde, mai tîrziu, aveau să se întîlnească de multe ori cu acelaşi grup de negri. Rey nu dădea nici un fel de atenţie aniversărilor, dar, pentru că la agenţie la fiecare două-trei zile era cîte un

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

sărbătorit, Hillela deprinsese manierele celor mari. Împachetă cu grijă cadourile de valoare ca şi pe cele amuzante, cumpără vin şi tort. Rey se uită la felicitarea sexy fără a face comentarii; desfăcu şi ignoră pe loc cadoul glumeţ (un pieptene pentru barbă înfipt în favoriţii portocalii ai unui urangutan de jucărie); privi geanta-diplomat din piele de elefant cu închizători aurite cu aerul confuz pe care îl are cineva cînd vede că altul a ghicit ce îşi dorea cu adevărat.

Oricum, băură vinul. Asta era în regulă. Negrii nu erau dintre cei de la Liga Tineretului din cadrul Congresului Naţional African cu care îl găsise cînd se mutase la el. Probabil că acum aduna alt gen de material; îi vorbeau cu grijă, urmărindu-l, unii cu ochii vioi, atenţi, alţii cu privirea întoarsă printre pleoapele uneori căzute cu care negrii se pun la adăpost în prezenţa invadatoare a albilor. Le povestea despre 'călătoriile sale secrete': pe cine mai văzuse, pe unde se infiltrase, în Transkei, în Tembuland sau Pondoland. Le aducea mesaje pe care ei le verificau în tăcere. Ea simţi indignarea acumulîndu-se, ceea ce la el era o stare permanentă, dar din alte motive: *Ai încredere în el !* Să aibă încredere în el ! Dar ea n-avea voie să vorbească. Pe la mijlocul petrecerii îşi făcu apariţia un bărbat alb, venise, se pare, dintr-un alt colţ al casei. Politeţurile rostite cu glas scăzut, ca şi faţa rotundă care datorită ţesutului şi culorii palide părea jupuită de mai multe straturi de piele, îl recomandau ca aparţinînd climei din Anglia, însă faptul că Rey îl recunoscu pe acest bărbat mai tînăr reprezentă pentru negri semnalul de a-l accepta şi ei: « Desigur . . . mi-aţi luat un interviu la Cape Town, acasă. Era un ziar suedez, sau parcă nemţesc . . . ? ».

Un ziarist independent schimbă prea des alianţele jurnalistice pentru a i se pretinde să-şi reamintească sau să răspundă. Tînărul profită de această recunoaştere ca să-şi adreseze întrebările, sigur pe sine şi umil în acelaşi timp, în maniera albilor care manifestă înţelegere şi sprijină cauza negrilor, conştienţi totodată de superioritatea implicării negrilor datorită experienţei, limbii vorbite şi sîngelui. Dorea să afle mai multe despre 'Qamata' — auzise vorbindu-se despre asta, în grupurile săteşti care îl acceptaseră, cel puţin aşa se părea după familiaritatea lui cu subiectul, ca despre un fel de religie ?

Nu se grăbiră. În cele din urmă se găsi un purtător de cuvînt cu faţa imobilă, ca o mască:

— E dumnezeul lor. Vine din mare.

— Unul din zeii noştri, zeii xhosa . . . religia pe care am avut-o înainte.

— Mi s-a spus că este 'stăpînul spiritelor', un fel de Pantocrator . . . cel mai mare dintre zei . . . ?

— Da, stăpînul spiritelor . . . toate. Oamenii ăia de la ţară mai cred încă în aşa ceva.

Cu o mişcare a picioarelor ziaristul îşi apropie scaunul de vorbitor.

— Sau cred din nou în ei ? Nu au fost toţi îndopaţi cu creştinism la şcoală ? Ridicări din umeri, fiecare aştepta să vorbească ceilalţi.

— Mulţi au fost creştini, dar şi-au păstrat vechile credinţe.

— Da, ştiu, am stat printre băieţii *abakwetha* izolaţi în tabere pentru tăierea împrejur. Dar nu-i acelaşi lucru. Vreau să spun că nu este vorba despre un erou,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Qamata, care a trăit cîndva, un războinic din timpurile precoloniale. În trecut. Este cu totul altceva, nu-i aşa? Un spirit care îi face pe oameni neînfricaţi? Le spune ce să facă? Albii spun că Poqo este un fel de bau-bau — în mod sigur ştiţi asta. Dar ideea că un zeu african, un zeu xhosa este în stare să alunge zeul supunerii, zeul creştin care spune 'să nu ucizi' — şi face din omor un sacrificiu în numele libertăţii?

— Ce e nou în asta? Zeul creştin a omorît mulţi, mulţi! Aici şi în toată lumea. El binecuvîntează războaiele albilor.

— Întocmai. Cum să-şi dea binecuvîntarea negrilor! Aici apare Qamata.

Vorbitorul îşi umflă pieptul lat sub tricoul de fotbal. Îi făcu pe toţi să aştepte răspunsul în timp ce îşi lăsă capul într-o parte pe spătarul canapelei.

— Chestia asta cu Qamata . . . este adevărată doar printre cei de la ţară, omule, înţelege! Nu este politică. Dar în unele locuri . . . oamenii născocesc tot felul de chestii pentru ei, noi nu ne băgăm, dacă nu . . .

— Dar poate fi folositor, îi uneşte pe oameni acolo unde nu ajung conceptele politice cum ar fi constituţiile şi programele?

— Dacă vrei să ştii mai multe despre religia Xhosa, omule, vorbeşte cu un tip ca profu l de aici, eu nu mă prea descurc cu chestii din astea.

— Vreau doar să înţeleg ce-am văzut, ce mi s-a spus. Nu vreau să informez greşit — este spre binele vostru . . . Nu vreţi doar ca oamenii să creadă în povestea cu bau-bau. Atunci spune-mi . . .

Un bărbat mărunţel care ascultase cu nările umflate şi cu urechile ciulite începu să înşire cuvintele ca pe nişte rotocoale de fum.

— Lăsaţi-i să creadă. Uite, Kenyatta a cîştigat. Conduce acum ţara. Fără Kimathi, zeul lor, regina Angliei ar fi şi acum stăpînă acolo. Lăsaţi-i să creadă.

Rey rîse, frecîndu-şi mîinile amorţite de coapse.

— Qamat-a!

Se aruncă în grupul format din ziaristul alb, bărbatul căruia îi spunea proful, purtătorul de cuvînt şi un puşti al cărui trup se mişca în sus şi în jos în timp ce încerca să arunce cîte o vorbă. Hillela se obişnuia să fie lăsată să se distreze singură pînă cînd, după cum observase, 'cartea lui' avea să adune tot materialul de care era nevoie. Negrii din jurul ei începură să vorbească în limba lor. Se prelungea, noaptea aniversării nesărbătorite. Picotea, aşezată pe canapea, în timp ce cadenţele şi exclamaţiile unei limbi africane zburau în jurul ei, adunîndu-se în straturi printre straturile de fum, şovăitoare; un cîntec de leagăn fără cuvinte, pentru ea, rechemîndu-i copilăria. Pensionul din Rhodesia, vila de la ţărmul mării care îi aparţinea mătuşii bogate, poteca spre biserica veche unde copiii cîntau croindu-şi drum printre excremente, vitrina în care dansau şcolăriţele.

Cînd se întoarseră la căsuţa lor, pe la două noaptea, încăperea era în întuneric, aşa cum o lăsaseră, dar cu uşa larg deschisă de parcă erau aşteptaţi. Pipăi peretele în căutarea comutatorului. Şocul luminii asupra dezordinii: o privelişte. Ea strigă:

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Rey ! Se afla alături, neputînd să reconstituie în minte cum îi fuseseră așezate lucrurile — hainele, valizele debordînd de hîrtii, cărțile, umplutura pernelor spintecate — ca un film derulat înapoi. Nu-i aștepta nimeni. Își dădură imediat seama — încăperea era mică. Oricine ar fi fost cei care răscoliseră casa, găsiseră sau nu ce căutau și apoi dispăruseră. Se întoarseră la casa unde petrecuseră și începură să arunce cu pietricele în geam pînă cînd bărbatul cu fața atît de albă coborî într-un halat de baie arătos și îi conduse înăuntru. A doua zi au dormit la prietenii-prietenilor. În fiecare zi, așa credea iubitul ei, trebuiau să-și găsească adăpost tot mai departe de vechea locuință. Din viața trăită de ea acolo nu a mai putut fi salvat nimic. Doar jucăria pe care el o dăduse deoparte, urangutanul cu pieptenele înfipt în favoriți, părea să fie la locul ei, azvîrlită pe podea, în mijlocul hîrtiei aurite din care fusese scoasă, trăgînd parcă după ea toate lucrurile din jur.

Era convins că urma să fie arestat. Nimeni nu putea spune cu precizie dacă așa stăteau lucrurile. Multe locuințe sînt percheziționate; dar nu întotdeauna consecințele erau acelea pe care le prevedea, creînd pentru ea și pentru cei care îl adăposteau imaginea unui caz grav pentru el de implicare. Teama și buna părere despre sine — convingerea că reprezenta o amenințare pentru ceilalți era confirmată doar dacă el însuși era în pericol — îi alimentau resentimentele cu combustibilul exaltării. Făcea dragoste tot mai des, ca și cum fiecare cursă spre finiș putea fi ultima. Chipul lui arăta așa cum trebuie să arate atunci cînd îl privești pentru ultima oară — și asta în orice moment al zilei. Ea deschidea în continuare sticlele de vin alb, dar nimeni nu știa de cealaltă stare de euforie pe care o încerca, acum. Nu avea încredere în nimeni, nu mai avea încredere, ea în nici un caz. Stătea pentru o clipă la birou cuiva, legănîndu-și picioarele și făcînd conversație; nimeni nu avea cum să știe că a doua zi chiar ea ar putea să dispară; în curînd era posibil să nu se mai arate de loc pe aici. Ea și el: plecați pentru totdeauna.

Nu riscă nici măcar să se întoarcă după cît mai rămăsese din 'cartea lui'. Un prieten-al-prietenului urma să treacă pe acolo și să-i trimită mai tîrziu toate hîrtiile găsite. El — și iubita lui, desigur — aveau să primească de pomană ceva haine (prietenii care nu se aflau în primejdie le datorau măcar atît) și apoi să dispară. Singura problemă erau banii. « Singură mă descurs eu, nu-mi fac griji. Dar cu tine e altceva . . . Poate că ar trebui să vii mai tîrziu ».

Pentru prima dată în ochii ei negri strălucitori se citi teama. « O să fac eu rost de bani. Pentru amîndoi ».

Trebuie să fi fost în iunie 1963, data exactă nu se cunoaște, cînd ea părăsi Africa de Sud. Fie că au plecat pe calea aerului sub nume false, fie că s-au deplasat pe drumurile cunoscute doar de cei din rezistență, în mod sigur au dispărut, Hillela și acel bărbat, oricine ar fi fost el. Numele lui nu apare în nici un document al rezistenței din respectiva perioadă, iar cartea probabil nu a fost niciodată publicată. Nu i se recunoștea nici măcar meritul de a fi fost în stare, chiar și fără tragere de inimă, să o înceapă.

În românește de RODICA ȘTEFAN

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

VINTILĂ HORIA

Jurnal torinez

16 SEPTEMBRIE 1978 — Mă gândesc tot timpul *acasă*, vreau să spun la Țara de peste dâmb, sau, cum spunea Crainic, de peste veac. Orice aș face și oriunde aș fi, mă gândesc la cum era, la cum ar fi fost dacă . . . Nici măcar nu țin să mă întorc, pentrucă nimic nu mai corespunde cu ceea ce am păstrat în amintire, nici măcar nu mai am dorinți pământești, de împlinit, cel puțin în acest sens. Orașele și oamenii s-au schimbat, prietenii au îmbătrânit, poate că nici nu ne-am recunoaște dacă ne-am întâlni pe stradă. De curând s-au adunat la *Sfântul Sava* cei rămași din clasa care a terminat liceul în 1933, deci acum patruzeci și cinci de ani. Trebuiau să se prezinte unul altuia, pentrucă mulți nu se mai văzuseră de când ieșiseră de pe băncile vechii

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

școli, unul se îngrășase, altul se scurtase, altul chelise, altul purta barbă, toți erau victimele regimului vital și se ascunseseră fără voie după măști de neatins. Erau, într'un cuvînt, niște necunoscuți unii pentru alții și le venea să-și spună unul altuia dumneata sau dumneavoastră.

Ceea ce nu s'a schimbat e Țara din mine, prin care călătoresc în fiecare zi și uneori nopți de-a-rândul. Visul e mult mai trainic decât așa zisa realitate. Iată cum, de pildă, cei patru ani locuiți la Paris n'au reușit să schimbe în mine Parisul așa cum îl visam înainte de a-l fi văzut aevea. Cum să schimb, deci, Bucureștiul văzut și trăit? E așa cum l'am lăsat în 1944, așa cum l'am apucat în anii copilăriei și ai adolescenței. Un oraș numai pentru mine, așa cum eu mi l'am făurit atunci, cu oameni și cu străzi, ticluit totul pentru perfecta mea comunicare cu viața. Vreau să spun cu viața mea. E într'asta un fel de recunoaștere a unui egotism pe care toți ni-l așternem sub picioare ca să putem merge prin a trăi. Arta ne ajută să-l lărgim și să-l lungim într-un fel sau altul, după nevoile și puterile fiecăruia. Cum contactul cu ceea ce-mi trebuia ca să fiu a fost rupt cu sălbăticie, nu-mi rămâne altceva de făcut decât să continui a fi în vis. Plec deci la București când vreau, mă întorc când îmi e poftă, fără vize, fără obligații politice. Mă lăfăi într-o super-libertate, pe care mi'o neagă meschina trăire cotidiană, condamnată la svârcolirea în noroiul politic. Sunt teribil de fericit între frontierele condiției mele de scriitor, pentrucă alianța cu visul e mai trainică decât, îmi închipui, la alții. Poate mă înșel. Există oameni care nu scriu, însă care visează tot atât de intens ca mine. Vreau să spun că a exista ca scriitor implică și posibilitatea de a crea, deci de a alcătui într'o carte o lume după voia mea. *Alétheia*, posibilitatea de a *desvălui*, de a da la o parte vălurile care acoperă adevărul sau realitatea, e urmată, aproape automat, de puterea de a crea, *poiesis*. Pe măsură ce înaintez în *desvăluire*, adică în apropierea de cunoaștere, pot edifica în mine, sau în operele mele, o lume mai corect relaționată cu visul. Apollo colaborează cu Dionisos, cum spunea Nietzsche așa de bine. Apolinicul e cunoașterea prin vis, dionisiacul este cunoaștere prin beție. Ar fi trebuit să spună prin rațiune și inconștient, însă aceste concepte nu erau prea limpezi la 1870. Iraționalul dionisiac năvălește din inconștient, deci și din vis, în timp ce apolinicul e totuși învecinat cu rațiunea, oricât ar fi Nietzsche de antirațional și de antisocratic. Și până la un punct, pe bună dreptate.

Două nopți la rând m'am trezit la trei și jumătate, am aprins lumina, mi-am pus două perne sub cap, cu inima bătândă în noaptea străină (de fapt noaptea italiană nu mi-e străină, mi-e tot atât de înrudită și de prietenă ca și cea spaniolă, portugheză sau franceză; exilul mi-a lărgit imperiul, mi'a lungit frontierele, m'a apropiat de mult mai mulți oameni, însă asta nu mi-a spălăcit amintirile, nici nu m'a deslipit de *acasă*), cu o ciudată sensație de intrare într'un fel de alunecare în gol. Sensația durează exact o oră și dacă nu o bag în seamă e mai bine: se îndepărtează, se pierde, nu cu totul, căci o simt nechezînd pe aproape ca un cal răutăcios, însă o pot stăpâni, mai ales cu o carte în mână. Am recitit deci *Originea tragediei*.

Curios: deși sunt creștin, creștin credincios (alt *acasă* neschimbat pentru mine e Dumnezeu) îmi place să citesc pe Nietzsche. Mă enervează, mă contrazic cu el în discuții lungi și obositoare, însă, atunci când nu se leagă de Dumnezeul meu, îl țin drept aliat și prieten. Carl Schmitt schițase cândva o « Freund-Feind Theorie » valabilă în politică, unde, susținea, nu putem avea decât prieteni *sau* dușmani. Alt fel de relații nu sunt posibile. Însă cred că, într'un timp politizat ca al nostru, teoria e valabilă și în filosofie sau în literatură. Am romancieri prieteni și poeți dușmani, și *vice versa*; filosofi prieteni și pictori dușmani. Nietzsche e un gânditor prieten, așa cum la București pe vremuri aveam un prieten de stânga, cu care nu mă înțelegeam pe anumite coordonate și ne certam pe marginea lor ori de câte ori ne întâlneam, însă eram aliați pe marginea frumosului, adică și pe alte lucruri mai pro-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

funde decât politica. Aşa şi Nietzsche. Mă cert cu el de câte ori ne întâlnim, şi chiar pe un lucru foarte grav — el e un credincios necreştin, eu un credincios creştin — însă, aşa cum îl reînţelegeam noaptea trecută, cred că a fost unul din puţinii care au simţit foarte clar ceea ce se întâmplă pe lume. Cred că pesimismul i-a fost salvarea. Ca şi Eminescu, ştia mult despre tragedia de a trăi, era obsedat de durerea lumii, care, până la urmă, l'a doborît, şi simţea că arta era singura consolare posibilă. Arta ca tragedie, spunea el, ca o îmbinare între claritatea constructivă ascunsă în apolinic, şi între profunzimea mişcătoare, beată de spaimă metafizică dar şi de posibilitatea de a o anula, ascunsă în dionisiac, ar fi ceea ce Gonseth numea *une complétude*.

Mi se pare evident că poporul român trăieşte din plin această tragedie de a fi, încă dela începuturi, poate din momentul în care un factor *yang*, cum ar spune Toynbee, reprezentat de o traumă exterioară, dinamizantă, convertitoare la ritmul accelerat al istoriei, a intervenit pentru a supune factorul *yin*, tipic existenţei dace. Înfrîngerea şi sinuciderea lui Decebal ar simboliza acest sfârşit, oarecum paradisiac, static, închis în el însuşi, urmat de trecerea în istorie. De atunci încoace destinul românesc a fost în mod continuu vizitat de tragedie. Sentimentul tragic al vieţii, de care vorbea Unamuno într'un înţeles mai degrabă existenţialist, a devenit sigiliu esoteric, dar şi exoteric în acelaş timp, în sensul că ne-a făcut aproape inaccesibili unei cunoaşteri altfel decât poetice, dar descifrabili şi prin cheia politică. Literatura românească, încă nescrisă ca istorie în deplinătatea ei metafizică, deci metapolitică, ascunde o esenţă sub cheie tragică, dela Mioriţa lui Blaga, aşa cum goticul, de pildă, închidea şi deschidea, în acelaş proces de închidere-deschidere, o mare trăire tragică ancorată în religios; în timp ce o politică românească nu e altceva decât o încercare permanentă de la ieşi din tragic, cum a fost participarea la cele două războaie mondiale, terminate cu o stabilizare în tragic. Într'adevăr, atât reîntregirea României, cât şi catastrofa dela 1944, aparent antipodice ca finalitate, n'au fost decât o înscriere, prima, într'o democraţie desfăcătoare de românism; între 1918 şi 1944 numai literatura, filosofia şi arta au activat româneşte, într'un mod cu adevărat legat de esenţe, în timp ce sfârşitul tragic al mareşalului Antonescu şi evenimentele care i'au urmat ne'au dus cu ele spre fundurile cele mai tragice ale istoriei, învăluită încăodată, ca şi în 1918, în optimismul socratic, caracteristic atât democraţiei cât şi comunismului. Voiu încerca o explicaţie:

Într'adevăr, Socrate, după Nietzsche, se află la începuturile utopiei, adică ale unor sisteme raţionaliste care, eliminînd mitul ca posibilitate de cunoaştere, construiesc în abstract elucubraţii care se vor modelice. Unui orizont îmbibat de mituri, capabil să adune în propria lui unitate o adevărată ascensiune către cultură, omul socratic, întemeiat pe un optimism raţionalist, se realizează numai în abstract, dând naştere « unei educaţii abstracte, unor obiceiuri abstracte, unui drept abstract, unui stat abstract », (Nietzsche în *Originea tragediei*) din care nu se poate desprinde nici un fel de cultură altfel decât universalizantă şi abstractă. Atât democraţia occidentală, cât şi marxismul, făurit în jurul abstracţiunii hegeliene a statului perfect şi autoritar, se trag din optimismul socratic. Azi ştim, după Kierkegaard şi toţi urmaşii lui mai mult sau mai puţin vizibili, care a fost partea de *vină şi ruşine* pe care a avut-o raţionalismul socratic în desfăşurarea evenimentelor dela Revoluţia franceză încoace, înglobînd în acelaş giulgiu abstract şi revoluţia dela 1917. *Era proletară*, cum o numeşte Vlaicu Ionescu într'o carte revelatoare dedicată lui Paracelsus, e pe sfârşite, e adevărat, însă după câte hecatombe ! Optimismul socratic, opus tragicului completudinar născut din mit, ne-a târât de-opotrivă în abstractul operetistic al democraţiei occidentale, un fel de văduvă veselă care n'a mai reuşit niciodată să se mărite după moartea fundatorului sinucis la Atena, în fond condamnat la moarte de un regim democratic; şi apoi în abstractul marxist, faze definitorii

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ale aceleeaşi căderi şi pe care noi le-am trăit cu aceeaşi intensitate. Ni se poate riposta cum că intrarea în democraţie la 1918 a fost întregitoare de hotare, însă acesta nu e decât un argument periferic, cum periferic este şi aşa zisul naţionalism al comunismului care se practică actualmente în România. Optimismul democratic ne-a golit pe dinăuntru, ne-a dus la conrupţie, la pornografie, la o disperată încercare, de sus în jos, de anihilare a energiilor celor mai caracteristice ale poporului român, la apăsarea ţărănimii şi la izolarea ei în mizerie pentru a o înlătura dela cultură şi deci dela un proces de creaţie care deranja abstractul nespecific; statul abstract românesc construit între cele două războaie a fost *mare* pe dinafară şi *mic* pe dinăuntru, un fel de sucursală a abstractului occidental deschisă spre autoanihilare. În timp ce optimismul comunist, revoluţionar, construit pe abstractul iluminist şi pe raţionalismul socratico-hegelian, a încercat o nouă anihilare a esenţei româneşti, mult mai vizibilă, prin schingiuirea limbii, prin distrugerea voită a ţărănimii ca centru cultural autohton şi prin reducerea literaturii, ca şi a oricărui alt factor cultural, la un element acompaniant al politicului : o literatură optimistă şi abstractă pentru un stat optimist şi abstract. Distanţa dintre acest stat cu toţi dinţii afară, într'un permanent efort de a râde, credincios reţetei dela bază, râs transformat cu anii în ţipăt expresionist, distanţa, zic, între acest stat şi realitatea cotidiană a poporului român dela 1947 încoace o face vizibilă, pe deoparte tragedia mizeriei, a închisorilor, a morţilor condamnaţi pentrucă nu voiau să ia parte la acea tragicomedie şi se ţineau cu mîinile de real, de zona mitică; pe de alta, sterilizarea literaturii şi a artelor, caracteristică regimurilor comuniste.

În acest fel, tragicul esenţial, creator de unitate şi de cultură, devine un tragic existenţial, periferic, distrugător de cultură şi de unitate.

19 SEPTEMBRIE — Zile de meditaţie în singurătate. Am intrat la Biblioteca Naţională unde, într'o sală goală, eram cu totul cinci persoane, am ascultat câteva concerte de Vivaldi, transmise în stereofonie. În piaţa Carlo Alberto, cu monumentul în mijloc, mi-am adus aminte că Nietzsche a avut în apropiere prima criză de nebunie. În Via Po s'a apucat de gâtul unui cal înhămat la o căruţă, într'un efort, probabil, de a ieşi cu totul din raţiune şi a atinge *natura*, iraţionalul. Alaltăieri seara la Conservator, la un concert de muzică dodecafonică, teribil de plicticoasă, realizare a abstractului tras din răsuflarea ultimă a lui Socrate. Un flautist încerca cu disperare să cânte pe marginea flautului, suflând alături, fără să reuşească să scoată decât nişte sunete mai aproape de şuerat decât de muzică, căznindu-se parcă să prindă gura instrumentului în timp ce un curent de aer venit din interior îl împiedica mereu să-şi atingă ţinta cu buzele. Marginalitatea acestor încercări *moderne*, separate de artă printr'un fel de prejudecată repulsivă în faţa mitului şi a esenţialului.

Mareşalul Averescu, pe care-l întâlneam, cînd eram copil, în casa unchiului meu Petre Papacostea, studiase la Torino la Academia Militară. Mi-l amintesc mereu, oridecîte ori mă găsesc aici. A fost unul din făuritorii unei Românii care n'a ţinut mult. Desigur, militar fiind, credea în ea altfel decât politicienii care au dus-o la dezastru. Un militar ajuns la putere are mai multe şanse de a se întâlni cu adevărul dinlăuntrul unui popor, decât un om politic venit dintre civili. În primul rând pentrucă forţa de care dispune nu-l supune rigorilor demagogiei; în al doilea, pentrucă are, la izvoare, o educaţie *patriotică*, croită pe măsura unor valori fundamentale: ţara, familia, steagul, onoarea, etc., care par vetuste, însă care reprezintă nişte realităţi *sine qua non* în cadrul bunei desfăşurări a unui stat. Patriile, ca şi indivizii, au început să se ducă de râpă atunci cînd Occidentul a intrat într'un crepuscul, care a coincis limpede cu ceea ce a fost numit *căderea valorilor*. Când anumite colectivităţi înţeleg de unde vine pericolul şi încearcă să-i pună capăt, se adresează unui mili-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

tar, aşa cum Romanii îşi inventau un dictator ca să iasă din impas. Sylla sau Augustus. Napoleon sau De Gaulle. Eisenhower sau Franco. Prin militari colectivitatea respectivă se întoarce la surse, adică la forţele primigenii, care pot fi parţial sau total salvatoare, după halul în care colectivitatea respectivă fusese scuturată de valori de către demagogii optimişti, beţi de cuvinte şi de ideologie. Rusia, după şase decenii de raţionalism utopic, e ameninţată să dispară ca etnie slavă. Mizeria provocată de un fel de permanentă situare dincolo de adevăr, deci de realitate, opera lui Lenin şi apoi a lui Stalin, din care nimeni n'a mai putut ieşi, a provocat o scădere a dorinţei de a aduce copii pe lume. Pe ce fel de lume? La ce bun să ai descendenţi într'o astfel de parodie, în care viaţa se rezumă la a face coadă în faţa unei măcelării sau a unei brutării, la a tremura de frică acasă sau la închisoare, la a suporta umilinţele cele mai atroce? Indicele demografic se înclină către 0,5%, ceeace implică, aşa cum demonstra Pierre Chaunu într'una din ultimele lui cărţi, dispariţia Ruşilor în mai puţin de un secol, căderea sub limita posibilităţii de a reurca pe scara demografică Şi Occidentul e mâncat de aceeaşi boală, însă din alte motive. În amândouă balanţele politice ale lumii ceva stă prost în cumpănă, de două secole încoace, împotriva ascensiunii către buna stare sau către realizarea socialismului.

23 SEPTEMBRIE — Visez că sunt la Roma, aşa cum alte ori visez că sunt la Paris sau la Madrid sau la Bucureşti, oraşele din care e făcută viaţa mea. Niciunul din ele n'are aproape nimic de a face cu realitatea. Şi în niciunul din ele nu sunt fericit. Întotdeauna lipseşte ceva. Sunt teribil de singur, n'am unde să stau, rătăcesc îndelung pe străzi *cunoscute*, cunoscute însă numai în cadrul acestui spaţiu oniric, pentrucă ele nu există în oraşele adevărate. Parisul de pildă dispune de un sistem de circulaţie subterană mult mai complex şi mai inuman decât cel din realitate. Pierd trenurile, le iau în direcţii contrarii, călătoresc îndelung pe sub pămînt, sau pe de-asupra, fără să pot ajunge nicăieri. Străzile sunt pavate cu cauciuc, ca în Parisul pe care-l visam înainte de a'l cunoaşte. Iar Roma e înconjurată de coline foarte înalte, ca nişte munţi presăraţi cu ruine impresionante, cu arcuri de triumf dărâmate, cu cimitire în paragină, cu coloane de marmoră albă căzute sau în picioare. Trec cu trenul printre ele şi mă îndrept spre Roma mea, unde descind într'o gară fără existenţă şi încep să caut prieteni Români sau Italieni de care nu dau niciodată. Astă noapte coboram pe Via Veneto, însă multe case fuseseră dărâmate şi locuri virane, ca nişte măsele scoase de curând, înlocuiau clădirile mie cunoscute. Un peisaj tragic, în fond, peisajul din vis, cu viaţa lui cu tot. Cred că, fiind structuraţi pe o condiţie tragică, şi pierzînd în vis orice posibilitate de consolare, această posibilitate din care e făcută viaţa de toate zilele (literatura, teatrul, cinematograful, dragostea, etc.), ne găsim visând în faţa unui gol iremediabil deschis în faţa noastră, şi imposibil de înlocuit sau de camuflat. Un individ, ca şi un popor — Ruşii de pildă — sunt cu atât mai cruzi cu cât sunt mai lipsiţi de posibilităţi de consolare. Visul e ca o oglindă în plină lumină, în care recunoşti imediat un chip devastat de ani sau de suferinţe şi pe care n'ai avut timp să'l machiezi.

Aseară, înainte de a mă culca, aveam febră destul de înaltă şi mă simţeam singur, abandonat, departe de casă. Nu mai mâncasem de trei zile decât lapte şi pere, nici măcar nu puteam ceti din cauza durerii de cap. Stăteam rezemat de perne, în hotelul care gemea de lume, un grup de turişti spanioli (îmi făcea plăcere să le aud vocile familiare răsunând pe culoare). Eram pe punctul să fac o criză de disperare. Mi-am adus aminte atunci de visele de compensaţie, aşa cum le definea Adler: în situaţii existenţial neplăcute visul ne oferă o şansă de îndreptare, de reechilibrare psihică. Când suntem trişti sau învinşi în viaţa zilnică, visul ne salvează plasându-ne într'o situaţie de fericire. M'am gândit intens la acest procedeu, ca să influenţez într'un fel

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

noaptea care se apropia. N-am fost fericit nici în vis. Tot ce-am visat, între o trezire şi alta, a fost descurajant, parcă voind eul nocturn să accentueze disperarea diurnă, nu ştiu de ce. În acest moment scriu şi mă consolez. Poate de-asta scriu, ca să-mi fac un bine mie însumi, şi poate că şi altora. Iată cheia unui roman : dacă e vesel sau numai optimist, un roman de amor sau de aventuri care se termină bine, atunci ne încarnăm oarecum în situaţiile lui, ne confundăm cu personagiile, uităm de ale noastre, ieşim din destin. Dacă romanul e tragic, atunci ne dăm seama că există oameni mai oropsiţi decât noi. Tragedia greacă a fost o transplantare a unei întregi societăţi pe nişte dimensiuni de consolare. Nimeni nu trăia, *hic et nunc*, o tragedie egală cu cea a lui Œdip sau a Medeei. Condiţia umană se proiecta în nişte ţapi ispăşitori care cădeau până la urmă în prăpastia morţii, într'un ducă'se pe pustii cu care noi n'aveam nimic de a face, noi, vreau să spun spectatorii.

Mă gândeam, recitind aceste pagini de Jurnal *ad hoc*, la conceptul de *periferic* în legătură cu naţionalismul comunist. Într'adevăr, acest fel de naţionalism e cât se poate de ciudat, pentrucă nu are, în niciun chip, contact cu românismul, e ceva spectacular, exterior, demagogic. Nu e de ajuns să te îmbraci în Decebal sau în Ştefan cel Mare ca să te integrezi în substanţa românească. Nici să capeţi prin cuşmă sau iţari daruri salvatoare. E adevărat, în acelaş timp, că mulţi comunişti dela noi, pot fi patrioţi puşi de împrejurări în faţa unui proces istoric tot atât de tragic pe cât au fost altele în trecut, dincolo de faza marxistă a istoriei noastre. Şi că, deci, sunt obligaţi să caute a rezolva româneşte o problemă neîntâmplătoare, vreau să spun eternă, profund axată pe un trecut care n'are nimic de a face cu ideologia. Astfel problema rusească. Ruşii au vrut întotdeauna să termine cu noi. Se pare că la Yalta au primit voie dela Roosevelt să ne anihileze şi s'au folosit imediat de limbă, de falsificarea istoriei, de neutralizare ţărănimii şi a intelectualilor. Au fost ani, între 1948 şi 1964, când am fost supuşi unei adevărate campanii de exterminare, fiind folosite pentru asta o serie întreagă de elemente, aborigene sau alogene, care n-au făcut altceva decât să urmeze un plan rusesc bine determinat. Însă, istoria, cum spunea Croce, este istoricizantă, te obligă să urmezi anumite făgaşe din care nu poţi cu niciun chip să mai ieşi. Aşa cum toate regimurile revoluţionare au fost silite să se înscrie în coordonatele istorice ale ţării respective, să devină *tradiţionale*, pe de-asupra oricărui model *înnoitor*. Tot astfel comuniştii români, dela Gheorghiu-Dej încoace, au trebuit să se istoricizeze într'un sens românesc care nu făcea parte din program. În faţa tradiţionalismului rusesc, care pretindea integrarea României în spaţiul moscovit, pe urmele unui foarte vechiu proiect, conducătorii politicii româneşti s'au întâlnit şi ei cu tradiţia, au fost istoricizaţi de simplul fapt că se găseau la conducere, şi au reacţionat în apărători ai existenţei româneşti. Nu însă şi ai esenţei. Aici e problema. Felul de a proceda al conducătorilor comunişti, în România, ca şi în Polonia sau în Ungaria, e un fel periferic de a face politică autohtonă. Marxismul îi împiedică să aibă anumite contacte cu străfundurile, cu realitatea aş zice. Nu poţi să pricepi drama lui Ştefan cel Mare prin lupta de clasă sau prin dictatura proletariatului, pentrucă amândouă aceste concepte sunt utopice, n'au nicio legătură cu adevărul despre România. Nu mă îndoesc că există comunişti români dornici de a apăra România, nu numai pentruca ei să rămână la putere, deşi şi această alternativă devine o scuză, în cadrul românesc ca şi în oricare altul. Orice om de guvern subordonează bunăstarea unei ţări continuităţii lui personale la putere. Însă sunt imposibilităţi să o facă din cauza prezenţei lor în marxism, într'o stare periferică, fără contact cu centrul.

Un regim devine valabil în măsura în care prilejuieşte afirmarea literară şi artistică în general. E ca un bun grădinar, nu ca un bun agricultor, pentrucă importante sunt florile şi nu grâul, cum s'ar putea crede. Nu numai cu pâine trăieşte omul.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Condiţia umană e, înainte de orice, metafizică pură, situare în ontologic, şi asta marxiştii, legaţi de bietele lor prejudecăţi materialiste, nu o pot înţelege. Florenţa Medicilor a fost importantă în istoria lumii nu pentrucă a cucerit teritorii, ci pentrucă a făcut posibilă Renaşterea, deci o înflorire de capodopere, ca şi Atena după Pericle. A crea capodopere înseamnă a te apăra în faţa disperării ascunsă în condiţia umană. Turcii au fost cruzi pentrucă n'au avut niciun fel de deschidere faţă de artă şi se cosolau cucerind, storcând o materie europeană care li se ascundea. Regimul comunist din România, după o fază de distrugere impusă de Moscova, terminată cu o înfrângere, pentrucă poporul român, probabil din cauza prezenţei lui Eminescu, a « Gândirii », a lui Blaga şi a marilor poeţi dintre cele două războaie, a « Mioriţei » şi a altor consolări de acest gen, a fost mai tare decât duşmanul ereditar. În faza a doua, să zicem naţionalistă, regimul comunist a încercat să se alieze cu aceste străfunduri naturale, cu ceea ce un psiholog al cărui nume îmi scapă în acest moment definea drept un *conglomerat ereditar*. Însă arta pe care a creat-o regimul nu e artă, ci un instrument venit din afară, ca să apere nu poporul român ci regimul. Românii s'au consolat cu ceea ce aveau din urmă, cu acel *inherited conglomerate* la care regimul cu toate *casele lui de creaţie* n'a adăugat nimic. În acest moment, în România ca şi în Rusia, regimurile respective se găsesc descoperite nu numai din punct de vedere economic, lucru de importanţă secundară, ci mai ales metafizic. Separate de destinul naţional de un gol imens pe care ele însele l'au creat, voit sau nevoit, domnesc de foarte sus peste popoare care s'au păstrat în esenţa lor antimarxiste, vreau să spun fidele unei realităţi mult mai serioase decât o ideologie bazată pe mofturi deterministe. Regimurile care sunt incapabile de a crea arme metafizice importante, de a se face aliate cu esenţele, sunt destinate unei pieiri penibile, brusc abandonate de tot, trădate de propria lor impotenţă creatoare.

Sunt fericit când lumea care vine din Ţară îmi spune cât de aproape sunt oamenii de nişte realităţi care au fost şi ale generaţiei mele şi cum toţi se hrănesc din acelaş aliment tradiţional, fără de care nu se poate. Există în România o atmosferă interesantă, după treizeci de ani de comunism, atmosferă creată de o anumită pătură intelectuală care a ştiut să afle calea către vechile consolări. Suntem foarte aproape unii de alţii, cei din exil şi cei din Ţară, mai aproape ca niciodată, pentrucă cei de acolo s'au trezit dintr'odată pe tărâmul sumbru dar real al lumii fără iluzii, al lumii aşa cum este şi numai astfel s'au putut situa pe aceleaşi dimensiuni pe care noi cei de aici nu le-am părăsit niciodată. Poate că nici ei nu le-au părăsit, însă au fost opriţi să se manifeste în acest sens. Nici acum manifestarea la acea adeziune nu e permisă, însă regimul însuşi nu mai poate să o împiedice.

Mi se pare totuşi, după atâţia ani, că totul n'a fost decât un vis, că nu e posibil să fi pierdut totul, că nu'mi mai e permis să mă întorc, că a trebuit să trăiesc anii cei mai mulţi ai vieţii mele departe de Ţară, printre străini. Nu pot să cred că tot ce s'a întîmplat dela 1945 încoace n'a fost decât un coşmar din care nu mai pot să mă trezesc. Am avut multe consolări, e adevărat, însă anumite pierderi nu le pot nici uita, nici ierta.

28 SEPTEMBRIE — Am avut multe contacte în ultimul timp cu lume venită din Ţară, în special, bine înţeles, cu intelectuali. Majoritatea a rezistat foarte bine, chiar şi în faţa acţiunii de stricare a limbii. Atât radio, cât şi televiziunea au contribuit la vulgarizarea limbii cea de toate zilele. De « mă rog », e adevărat, nu te iartă nimeni (acest « mă rog » e totuşi o implorare, restul anemic al unei epoci în care toată lumea *se ruga* să fie iertată de ceva, să nu fie bătută, să nu fie băgată la închisoare, să fie tratată mai omeneşte; a devenit între timp, fără ca motivele să fi dispărut cu totul, un fel de a ceda, un fel de politeţă de mâna a doua, expresia incon-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

știentă, aproape sterilizată de timp, a unei încercări rituale de a ieși din pestilență, de a fi scutit), însă accentul cu care mulți vorbesc românește e deseori deplorabil, vag țiganizat sau mahalagizat, în ton și modulații. Muzica a pierdut din calitate, este evident, acea veche « mult e dulce și frumoasă » a doborît la un fel de ambiguitate subrealistă. De altfel e deajuns să auzi la radio, de foarte departe, pe actualii conducători, ca să vezi de unde vine alunecarea. Sunt oameni de al cărui patriotism, repet, nu mă îndoiesc, nici n-aș avea dreptul să o fac, însă care n-au trecut decât prin școli de partid, de unde au ieșit cu o conștiință și o știință de « milițian », adică de apărător nu al unor valori naționale, intim legate de alte valori mai mari, să zicem umane, ci al unor valori minore, sufocate în ele însele și intim legate de o perspectivă de partid, adică parțială și inferioară. Limba cu care au ieșit din acele școli nu mai era românească, ci partinică, în stare să exprime rapid niște situații urgente, limitative, polițienești, de corecta înțelegere a cărora depindea cariera fiecăruia și buna funcționare a aparatului de stat, care e, în definitiv, un aparat polițienesc. Cam așa vorbeau pe vremuri clienții comisariatelor, o anumită lume care avea de a face cu Legea dintr'un punct de vedere *răsturnat*, vreau să spun argotic, marginal. Acea stare a devenit între timp centrală și membrii inițiali ai partidului, ca și urmașii lor direcți s'au înscăunat la putere ducând cu ei în sus niște straturi periferice. Ce era lăturalnic s'a centralizat, așa încît viața în sine a căpătat o rezonanță mahalagească. În plus, stricarea raporturilor dintre oameni, datorită înghesuelii din apartamente și a vieții inestetice pe care lumea a dus-o până mai ieri (trei familii pe o baie, pe o bucătărie, pe un closet etc.), cozile în fața unor magazine fără speranță, duritatea șocului vital cotidian, înjurătura devenită supapă de siguranță în tramvaiu, la piață, la coadă; umilirea în fața autorității, a unei autorități îndoelnice și crude, neautentice, ca o mamă vitregă pipernicită dar rea, acceptată numai prin reflexul de autoritate al unui tată pierdut și el dincolo de casă, toate astea au scoborât calitatea vieții. În treizeci de ani prima lovită a fost limba, care s'a urâțit ca expresie, deși unii scriitori au știut să o păstreze inalterată, ba chiar să o facă să evolueze către un fel de clarificare și îmbogățire evidente. Obligativitatea limbii ruse în școli, în perioada dinainte de Gheorghiu-Dej, a provocat o reacțiune foarte sănătoasă, conștientă la unii, inconștientă la alții, care ne-a umplut de neologisme occidentale, franceze sau italiene, sau chiar englezești, cu singurul scop evident de a se evita o nouă cădere în slavizare. Prozatori și poeți ca Ștefan Bănulescu, Marin Sorescu sau Romulus Vulpescu, printre alții, au contribuit în mare măsură la acest progres. Limba a devenit gata să crească în sânul ei o capodoperă, care nu se poate naște din cauza opreliștilor oficiale, care de fapt opresc totul, nu în mod administrativ și nici estetic, ci pur și simplu politic. O permisivitate ar implica o cădere politică imediată, o alunecare spre frumos ar însemna o ieșire din *realism*, adică din marxism și bula de zăpadă ar deveni uriașă, la noi ca și în Rusia. E imposibilă, deci, orice perfecționare venită dinspre Putere, pentrucă fiind puterea inautentică și periferică, este, în acelaș timp, creatoare de urât, făcând din urât, ca și din mizerie, o cheie *sine qua non* a rămânerii la putere. Nu se poate ieși dintr-asta decât prin accident, vreau să spun prin violență.

Cineva îmi spunea de curând că, așa cum s'a dus de râpă medicina, s'a întâmplat în toate domeniile științifice. Atât imposibilitatea de a evolua, legată de comunism, mai dogmatic decît orice religie, cât și exilarea intelectualilor, au provocat o adevărată *sangria*, o sângerare fără leac. România, de pildă, a rămas fără matematicieni, pentrucă cinci zeci dintre ei au ales calea plecării spre vest în ultimii ani. Mă refer la matematicienii de rang universitar. Poate au mai rămas douăzeci în Țară. Acelaș lucru s'a întâmplat cu fizicienii, cu chimiștii, etc. Nu mai e nimeni, nicăieri, și acelaș fenomen s'ar fi întâmplat și în istorie sau în critica literară, dacă n'ar fi discipline

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

prea legate de limbă, aşa încât un istoric, un critic sau un actor de teatru ar găsi cu greu de lucru în străinătate. În definitiv ar pleca toată lumea, cu toate riscurile. Ceea ce dă socoteală de o neînţelegere fundamentală: guvernul nu vrea sau nu poate să menţină o clasă ştiinţifică. Nu poate, pentrucă e structural aştiinţific, e improvizat şi obligat să stea în improvizaţie de însăşi originea lui: un guvern impus din afară, fără legătură cu esenţele, cum spuneam mai ieri. Nu vrea, pentrucă eliminarea clasei intelectuale, îndepărtarea ei fizică, ieri în închisori, azi în exil, înseamnă deproblematizarea politicului. Fidel Castro a făcut la fel: lăsând să emigreze pe toţi intelectualii care voiau să plece din Cuba, s'a desbărat de elementele cele mai problematice, cele mai puţin dispuse să se supună. În România se întâmplă cam acelaş lucru. Clasa care ar putea crea probleme regimului se desface de Ţară. Regimul rămâne liberat de posibilităţi opoziţioniste, însă, în fond, rămâne singur. România va fi în curând o ţară lipsită de orice fel de posibilitate de a progresa. Însă progresul, cum ştim, nu are nimic de a face cu marxismul. Dimpotrivă, îi e antagonic. Marxismul implică undeva o stare pe loc, la care se ajunge după potolirea luptei de clasă, în momentul în care proletariatul şi-a atins scopul şi a omogenizat o situaţie socială şi naţională. E probabil ca şefii partidului comunist român să fi ajuns la concluzia fericită că România se află într-o situaţie marxistă finală şi că deci nu mai are nevoie de progres, însemnând acesta, printre altele, şi luptă de clasă. Cum aceasta s'a sfârşit cu victoria proletariatului, ajuns la faza de dictatură ultimă, nici clasele intelectuale nu mai au rost să existe, orice nuanţă clasistă fiind eliminată. România e deci un fel de paradis marxist, în care însuşi elanul vital a devenit superfluu, totul aflându-se perfect angrenat într'o situaţie marxistă sau comunistă, perfectă. Cine vrea să plece din acest paradis în formaţie, sau chiar format, oameni de ştiinţă, literaţi, profesori sau profesionişti de toate felurile n'au decât să o facă, deoarece rolul lor într-o societate perfectă nu mai e important. Masele şi conducătorii, într-o sublimă simbioză, pot fi scutiţi de prezenţa lor.

Îngrijorarea intelectualilor e foarte mare, deoarece ei nu împărtăşesc acest optimism gregar şi îşi dau seama că România se va găsi în curând în faţa unei situaţii de neţinut. Fără oameni de ştiinţă şi fără elite intelectuale va putea cădea pradă oricărei formule politice, dela cea mai primară până la cea mai perversă. Ca şi Cubanii, lipsiţi de orice posibilitate lăuntrică de apărare, Românii vor putea deveni sclavii Moscovei, care îi va întrebuinţa unde va avea nevoie, carne de tun gratuită, în cadrul sinistrelor aventuri internaţionale întreprinse de un Brejnev sau altul. În acest fel, cu tot naţionalismul actualilor conducători, naţionalism periferic cum spuneam mai sus, România va fi desfăcută pe dinăuntru şi eliminată nu numai din istorie dar şi din geografie.

29 SEPTEMBRIE — Azi mi-a telefonat L. dela Paris ca să-mi spună printre altele că a murit papa. După treizeci şi trei de zile de pontificat. Făceam coadă, mai târziu, ca să intru în catedrală, să văd Sfântul Giulgiu şi ascultam comentariile mulţimii în soarele de Septembrie. L'a luat Dumnezeu, spunea o femeie, pentrucă era prea bun şi a vrut să-l aibă mai repede lângă El . . . Într'adevăr, e prima explicaţie pe care o poate da un suflet creştin. Însă asta ar implica un fel de egoism din partea lui Dumnezeu: Era bun, deci îl iau de lângă voi ca să stea lângă Mine. Era mult mai bine, presupunând că era bun, să fi rămas printre noi într'un timp atât de lipsit de oameni buni. Era încă tânăr, părea voinic şi hotărât să schimbe multe. Avea ceva copilăresc în surâs, amestecat cu un fel de înţelepciune milenară, un fel de şiretenie divină, aş spune, care-l făcea direct răspunzător şi cunoscător de oameni. Ceva italienesc, în sensul cel mai bun al cuvântului. Cine ştie, în fond, cum i-ar fi fost domnia? Cine ştie cum va fi următorul papă? Cine ştie de ce a murit Ioan Paul?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Biserica e ruptă şi ea pe dinăuntru, aşa cum e şi România, de aceleaşi rele, de aceleaşi carii, de aceleaşi forţe puse să distrugă ultimul reflex al lui Dumnezeu în om. Răul a devenit public, spunea Jung. Aşa cum înainte era ceva ascuns, secret, ruşinos, acuma e printre noi, la înălţimea respiraţiei şi a conştiinţei. Lumea e mult mai evoluată şi mai rea decât acum o sută sau două de ani. A face răul, lucru atât de greu de împlinit înainte vreme, e acuma uşor, la îndemâna tuturor şi nimeni nu se mai miră de nimic, ba dimpotrivă, suntem înclinaţi a admira mai de grabă pe cei răi decît pe cei buni.

Citeam zilele astea o biografie a lui Casanova. Secolul al XVIII-lea a fost *stricat*, mai pervers, mai neruşinat într-un fel şi mai scabros, la un nivel destul de răspândit, decât al nostru. Nici papii nu i-au scăpat din ghiare. Rousseau n'a fost mai pudic sau mai moral decât Casanova iar marchizul de Sade n'a făcut decât să pună în scris viaţa intimă a secolului. Din asemenea cloacă n'a putut să iasă o revoluţie salvatoare ci degradantă, în ritm cu filosofia şi cu mentalitatea care o pregătiseră. Numai Spania şi Austria rezistau Ilustraţiei şi apoi revoluţiei. Austria era ocupată să facă loc în timp lui Mozart şi lui Beethoven, Spania lui Goya. Germania a devenit repede, din imitatoare a Franţei, duşmana ei cea mai feroce, în momentul în care tineretul intra în contact cu trupele revoluţiei şi ale descompunerii. Romantismul german a fost o mişcare de reapropiere de religie, de natură, adică de inconştient şi de vis, şi a redat amorului un sens catarctic pe care-l pierduse cu totul în Franţa ,ca şi în Italia, în special la Roma şi la Veneţia. Novalis, Schiller, Brentano, Hoffmann, Eichendorf, Hölderlin au fost un fel de îngeri răscumpărători, comparaţi cu Sade şi Casanova. Revoluţia contemporană e asemănătoare cu cea dela 1789 şi cu tot ce-i stătea aceleia în jur, prin imoralitate. Revoluţionarii sunt nişte monştri la rece (Lenin), nişte monştri asasini, amatori de orgii (Stalin), sau niştre monştri perverşi şi decăzuţi, putrezi până în măduva oaselor (teroriştii în general, continuatori ai mentalităţii revoluţionare). Materialismul curge ca un râu fetid din secolul al XVIII-lea până într'al nostru, descontaminat pentru o scurtă bucată de drum de romantism, reîntors apoi la albia lui poluată de filosofi şi politicieni. Ateismul stă la baza acestei întreruperi biseculare.

M'am putut uita numai o clipă la Sfântul Giulgiu expus în catedrală, după o oră de coadă. Savanţii italieni şi americani i-au dovedit autenticitatea iar un ordinator a reconstituit cu claritate figura şi corpul victimei. Se vede coroana de spini şi sângele care-l curgea pe frunte şi pe ceafă, se văd rănile deschise de cuie, la picioare, şi urmele loviturilor primite, de lancie ca şi de bice. Momentul întâlnirii e emoţionant pentru un creştin, poate că pentru oricine. În acea pânză expusă ca într-un tablou în faţa publicului, a fost învelit creatorul religiei creştine, Mântuitorul, un om, Fiul lui Dumnezeu, care a fost coborât de pe cruce, înfăşurat în acea pânză şi dus în mormânt, de unde a dispărut după aceea. Cum a rămas corpul imprimat atât de clar pe pânză? Se presupune că smirna şi uleiurile cu care a fost uns au uşurat procesul de imprimare. Sau, cum spun alţii, lumina puternică din momentul Învierii şi al suirii la cer, un fel de explozie atomică în miniatură, ceva afară din cale de luminos, un *flash* supranatural, însă smuls din carnea însăşi a materiei, a făcut posibil fenomenul. Până acum ştiinţa a confirmat credinţa în ceea ce priveşte această curioasă fotografie a unui Salvator, aşa cum nu s'a întîmplat în cadrul altei religii.

Nu e vorba de niciun fel de probă. Cine crede n'are nevoie de probe, însă fenomenul în sine e extrem de impresionant, ca şi insistenţa unui public imens de a veni, din toată lumea, să-l vadă. Azi dimineaţă defilau pe Via Roma grupuri de studenţi, poate vreo cincisute în total, care arborau pancarte împotriva fascismului. Ce mai înseamnă azi fascismul nimeni nu ştie, şi mai ales aceşti tineri care

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

n'au habar de nimic, nu au apucat timpurile fascismului şi nu-l cunosc decât din cărţi de rea credinţă. În fond, dacă stăm să comparăm Italia fascistă cu Rusia stalinistă, prima elimină imediat pe cealaltă, dintr'o singură scuturătură. Fascismul n'a omorît pe nimeni, n'a avut lagăre de muncă silnică, a adus bunăstarea în Italia, ordine, curăţenie fizică şi morală, salt uriaş către un nivel industrial superior, autostrăzi, decenţă. Din Italia n'au fugit nici Pirandello, nici D'Annunzio, nici Marconi, nici Papini, nici Gentile, nici chiar Croce, duşman al regimului, nici Mascagni, nici Respighi, nici Ungaretti, nimeni. Din Rusia, dacă mai rămânea cineva în viaţă, încerca cu disperarea să fugă unde putea, ieri ca şi azi. Însă tineretul de pe Via Roma era contra fascismului şi pentru comunism.

Mă gîndesc, plin încă de imaginea din catedrală, că toţi cei care conduc azi destinele României sunt atei. Materialişti şi atei. E comic, nu? E comic, aşa, când o spui în ritmul vesel al maşinii de scris, însă e tragic să ştii că o Ţară întreagă e condusă de nişte arieraţi mintali. Pronunţ cuvântul, evident, cu cel mai mare respect, însă nu găsesc altul la îndemâmă. A fi marxist în general înseamnă a fi rămas pe undeva în urmă, vreau să spun în vechile băltoace ale secolului trecut, în hopurile fără scăpare ale materialismului determinist. Cred că întrebările, adresate oricăruia dintre ei: — Ai auzit de Heisenberg? Ştii că fizica quantică a lichidat materialismul de mai bine de şapte decenii? ar fi inutile, pentrucă într'adevăr n-au auzit de nimic. Fac politică aşa cum braconierii fac vînătoare, pe întunerec, pe furiş, printre bălării, fricoşi în faţa stăpânului Lumii care-l poate surprinde în fiecare clipă şi lungi urechile.

2 OCTOMBRIE — Plouă. A venit toamna dintr'odată. Ieri am fost la Saluzzo cu un grup de prieteni. Era soare încă şi bătea în amurg pe faţadele caselor din oraşul de sus privind către vale şi verde. Într-un palat din Renaştere, o sală dedicată memoriei lui Silvio Pellico, autorul *Închisorilor mele*, carte scrisă în perioada în care a fost închis de Austrieci la Veneţia, « ai Piombi », cum se spune, între 1832 şi 1840, dacă nu mă înşel. Opt ani de închisoare, transportat între timp pe undeva prin Boemia, pentru că era patriot şi voia libertatea propriului său pământ. Timpuri totuşi civilizate şi blânde comparate cu al nostru, când, utilizând stilul de opresiune rusesc, patrioţii sunt băgaţi în clinici psihiatrice şi omorâţi ca suflet, sau închişi în lagăre de muncă obligatorie, sau exilaţi (cînd sunt prea celebri ca să fie omorâţi, ca Soljeniţin) sau ucişi în mulţime cu vârful unei umbrele otrăvite, ca bietul bulgar asasinat zilele trecute pe o stradă din Londra pentrucă spunea adevărul despre regimul dela Sofia, la BBC. De necrezut. Totul e azi de necrezut, pentru că trăim într'un secol supercivilizat, însă în acelaş timp subcultivat. Pe Silvio Pellico nu a îndrăsnit să-l omoare guvernul dela Viena. L'a ţinut opt ani la închisoare, apoi i-au dat drumul şi omul şi-a scris în pace memoriile, dînd socoteală de felul cum fusese tratat. Se născuse la Saluzzo. Pe Victor Hugo, gălăgios şi umanist, patriot romantic, ca şi Pellico, Napoleon al III n'a îndrăsnit să-l atingă nici măcar cu o floare. Azi urgia e neasemănat mai dură şi mai nemiloasă pentrucă vine din miezul însuşi al marxismului, care a fasonat pe Ruşi, şi apoi şi pe alţii, după un model utopic, vreau să spun complet ieşit din matca omenească. Anarhistul, nihilistul, teroristul, din secolul al XIX-lea, până azi, tipuri umane de o cruzime fără asemănare în istorie, fanatizaţi de o ideologie care a înlocuit religia şi l-a schimbat la faţă şi la suflet într'un fel cu totul necunoscut în istorie. Fanatismul ideologic, fruct al secolului al XVIII-lea în fond, ridicat pe pământul materialismului, ca o plantă veninoasă. Democraţiile n'au nici un fel de antidot valabil împotriva ei.

Ieri am văzut picturile lui Radu Dragomirescu. Parte din ele le cunoşteam din iulie şi discutaserăm şi atunci asupra lor. Intuiţia pictorilor, a artistului în general

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

e paralelă procesului de deşteptare, sau de desvăluire, de *alétheia*, pe care-l trăieşte omul de ştiinţă, sau filosoful. Există o contemporaneitate între arte, filosofie şi ştiinţe, aşa cum am demonstrat în « Introducerea la literatura secolului al XX-lea », care dă acelaş stil unei epoci. O « situaţie necesitară », o numea Ferdinand Gonseth, într'un sens mai implacabil, strict legat de posibilităţile mentale, deci tehnice, la un nivel de realizare, ale unei epoci. Mă gândeam, în faţa fructelor şi legumelor cotropite de mucegaiu pe care le pictează Radu Dragomirescu, la situaţia de entropie pe care o descrie în arta lui. Procedeul e următorul: închide o cantitate nedeterminată de mere, pere, roşii, vinete, cartofi, etc., într'o cuşcă de cristal şi le lasă să-şi urmeze acolo, în faţa ochilor atenţi ai artistului, procesul de descompunere. Zilnic pictează ceea ce se întâmplă în acel spaţiu incomunicat, care de fapt ilustrează a doua lege a termodinamicei a lui Clausius şi Carnot. Acele fiinţe vegetale, desfăcute de orice posibilitate de renaştere, rupte şi izolate, ca nişte oameni închişi într'un submarin scufundat, trec încetul cu încetul la forme din ce în ce mai sumbre şi tind către un fel de uniformizare în cenuşiu şi negru. Mucegaiul acoperă culorile originare, merele se sbârcesc, toată acea viaţă vegetală moare a doua oară, strângându-se, uniformizându-se într'o situaţie pe care aş numi-o entropică. Pe măsură ce înaintează entropia, pictorul ia notă de evoluţia către cenuşiu, pictează ceea ce se întîmplă în acel cosmos închis, până când, din cauza ceţei care se degajă din acea moarte vegetală şi care umple încetul cu încetul cuşca de cristal, totul dispare atât în propria lui moarte, dincolo de stingerea culorilor, cât şi în atmosfera nouă care se creiază acolo şi care astupă orice fel de viziune. E o închidere finală, un fel de interzicere, de moarte supremă într'o ultimă stingere. Evident, ceva dă socoteală, din fundul entropiei, de reflexul aş spune spiritual al fenomenului. Din fundul descompunerii apar semnele învierii sau ale renaşterii. Din cadavrele contorsionate ale vegetalelor, din ceapa ofilită, din cartoful schingiuit în propria lui agonie, apar, subţiri, schiţate ,din ce în ce mai puternice, dovezile că moartea nu e decât o transformare, o metamorfoză, promiţătoare de viaţă nouă. Vreji închizând în fragilitatea lor această promisiune apar în mijlocul entropiei, urcă în spre aerul invizibil, către spaţiul din afara morţii. Ceva nou renaşte din vechitura putrezită. Pe mari foi de hârtie albă, Dragomirescu desenează, cu precizia lui Dürer, fazele procesului entropic, într'un fel de film în culori din desfăşurarea căruia asistăm la stingerea culorilor şi la evoluţia lor către cenuşiul final. E ca o istorie a vieţii: *moarte şi transfiguraţie* din Richard Strauss, îmbibat de un sens de actualitate care mi-a sărit în ochi dela început. Numai un pictor, *de dincolo*, aterizat aici depe tărâmul stingerii prin entropie, a putut imagina şi crea o astfel de pictură. Ce e, de fapt, un spaţiu comunist, decât un cosmos închis, destinat, mai devreme sau mai târziu, stingerii prin incomunicare? O ilustraţie a procesului entropic, trecută dela termodinamică la politică şi la istorie. Ruşii se revoltă azi contra regimului, şi o vor face din ce în ce mai tare, pentru că simt (mă refer la intelectuali) ajungerea în fundul incomunicării, care e moarte. În România se întâmplă acelaş fenomen, deşi mai puţin grav decât în Rusia, nu numai pentrucă comunismul român e periferic, inautentic, dar şi pentrucă niciun guvern n'a reuşit până acum să rupă la noi comunicarea cu Apusul. Vreau să spun să o rupă total, aşa cum s'a întîmplat în Rusia timp de o jumătate de secol. Totuşi un pictor a înţeles pericolul şi l'a ilustrat în acest fel, cum nu se putea mai clar şi mai simbolic. Dacă ar fi expus în România aceste planşe ar fi fost cu siguranţă arestat, sau dinainte interzis de cenzură, pentrucă legătura pe care ar fi făcut-o publicul ar fi fost imediată, pe de-asupra celei de a doua legi a termodinamicei. Pictura e arta cea mai directă şi, în acest sens, cea mai grăitoare. Omul *vorbea*, în acest fel, chiar şi pe pereţii peşterii dela Altamira. Poesie a *scris*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

mai târziu, la capătul unui efort mai complicat, utilizînd în schimb un materia mai simplu.

În fond, pictura lui Radu Dragomiressсu, şi *evenimentul* vital care-i stă la bază şi o inspiră, se poate reduce, tot ştiinţific, la logica antagonistică a lui Ştefan Lupaşcu. E vorba de un proces de omogenizare, în cadrul căruia *opoziţia*, reprezentată aici de pictor, s'ar putea numi eterogeneitate, din înfruntarea cărora ia naştere fenomenul vital, manifestarea vieţii ca o fragilă eterodoxie cotidiană, etern ameninţat de atotputernicia omogeneizării. Binele şi răul se înfruntă în toate religiile. Alb şi negru, cald şi rece, frumos şi urât, dreapta şi stânga, reacţiune şi revoluţie, viaţă şi moarte, într'un joc nesfârşit de victorii şi înfrângeri, care apar, microcosmizate, la nivelul de dramă individuală pe care-l trăieşte fiecare din noi. Comunismul devine astfel un aliat al lui Thanatos, este *un vicio letal*, cum ar spune un Spaniol, o încercare de uniformizare, total antinaturală, tot atât de antinaturală ca şi principiul egalităţii, susţinut de cele două revoluţii, la începutul şi la sfîrşitul Erei Proletare. Egalitatea e şi ea, într'adevăr, entropică, pentrucă încearcă să dărâme un principiul fundamental care este ierarhia, răspândită, cu treceri aproape invizibile, pe toată scara biologică. De fapt şi comuniştii sunt ierarhici, însă în mod nerecunoscut, tacit, ruşinos: există un *vârf* care controlează o masă. O elită care-şi atribuie calităţi generale de dictatură a proletariatului şi care trăieşte izolată în castele medievale, domnind fără niciun fel de posibilitate de participare sau de intervenţie critică, peste un popor întreg sau peste mai multe popoare de-odată. E un alt fel de a sta în utopie, pe de-asupra tuturor căciulilor şi a judecăţilor.

Tot astfel, revenind la Radu Dragomirescu, anumite cărţi apărute în ultimii doi-trei ani în România — şi pe care nu le pot numi aici de teamă să nu fac rău autorilor — sunt grăitoare de entropie, dau socoteală, cu mai puţină claritate, legate de expresie, vreau să spun de posibilitatea de esoterie a Verbului, de o situaţie omogeneizantă. Toate totalitarismele au cunoscut această retragere a adevărului, oficial interzis, în ultimele fortăreţe ale spiritului, arta în general, care, cum spuneam mai sus, ascunde şi grăieşte în acelaş timp, proptită drept în centrul lucrurilor.

3 OCTOMBRIE — Aseară cu Stela şi Chimu la un concert Vivaldi, în sala Conservatorului. Într'un anumit fel, în acela în care muzica e şi ea o parte dintr'un tot, o tehnică a cunoaşterii, un fragment prin care poţi vedea, sau prin care poţi reconstitui un întreg, muzica lui Vivaldi e continentul al cărui conţinut s'a putut numi la un moment dat Giacomo Casanova. Sau Voltaire. Sau oricare din corifanţii viitoarei revoluţii. «Il prete rosso» a fost un geniu precursor, un întrevăzător. Muzica lui pare veselă, însă e tragică, întocmai celei a lui Mozart. Sub mască pielea secolului se învechise, se sbârcise ca merele lui Radu Dragomirescu, nu mai putea să surâdă decât pe de-asupra, la vedere, în plină uitare carnavalescă. Vivaldi e mască ademenitoare, în permanent contact cu centrul muzicii, o încântare până în cele mai mici detalii, niciun *allegro* nu e cu adevărat vesel, iar pagini întregi din *La notte* sau din Concertul în re minor pentru violoncel şi orchestră, sunt de o mare tristeţă revelatoare. Ceva încerca să iasă la lumină şi dădea mereu peste noapte, năştea noapte din crepusculul dimineţii. Albinoni, în *Adagio* şi în concerte, povestea aceeaşi poveste, în accente poate şi mai tragice, pe care nobilii şi burghezii care asistau la ele nu le înţelegeau, cu siguranţă, sau nu voiau să le înţeleagă, ocupaţi cu potrivirea măştii pe un obraz în fond asemănător acelei muzici. Într-adevăr poate că Albinoni e şi mai sguduitor, însă atât cât am ascultat pe Vivaldi de-a-lungul acestor trei săptămîni torineze, mi-am dat seama de cât seamănă între ei aceşti falşi compozitori de *allegro*, vreu să spun de *allegria*, din care izbucnesc la un moment dat setea de uitare a lui Casanova, saltul în optimism al lui Diderot şi al enciclo-

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

pediştilor, rînjetul naturist al lui Rousseau. Pare un secol destinat optimismului absolut, însă e de ajuns să-l asculţi pe Mozart ca să înţelegi pe unde ducea sau avea să ducă drumul. Beethoven şi Goya aveau să lămurească lucrurile ceva mai tîrziu, prin contactul lor direct cu roadele iluminate. Vreu să spun că pre-simţirea începe mult înainte şi că ultimii optimişti justificaţi au fost probabil oamenii din secolul al XVII-lea, Bach, Molière, Pascal şi Descartes, suit fiecare pe măgarul lui, evident, însă mânând către acelaş ţel, dela care numai Descartes n'a fost abătut. Într'adevăr secolul raţiunii dintre toţi strămoşii numai pe el nu avea să-l trădeze. Firul poate fi dus mai departe, până la sfârşitul Evului Mediu şi începuturile umanismului, însă ar trebui să las acest Jurnal şi să mă îmbarc într'o carte ca să-i dau mai bine de rost.

Sala de concert era aproape goală. Abia pe jumătate la parter, goală la balcon, deşi Vivaldi atrage de obicei un mare public, iar orchestra e de prima calitate. Însă, de când Torino are un primar comunist, muzica e gratuită, pentru popor, deci nu vine nimeni la concerte. Membrii cei mai buni ai orchestrei, ca de pildă oboistul de 18 ani, un adevărat virtuos, se lasă cumpăraţi de orchestre străine, care-i plătesc mai bine şi-i fac să se producă în faţa unor săli pline. Mă refer, evident, la oraşe germane sau americane, unde nu ştie nimeni ce e un primar comunist.

4 OCTOMBRIE — Plouă de două zile, fără oprire. Astă noapte, ascultând, înainte de a adormi, zgomotul ploii pe acoperişurile vecine, îmi aduceam aminte de Assisi, de toamna din 1945, sau poate era primăvară lui 1946, cu o ploaie ca asta, care nu mai contenea. Aveam impresia, noaptea, că dealul avea să alunece la vale cu case cu tot şi că aveam să ne trezim dimineaţa cu casa proptită în Santa Maria degli Angeli. Orice fenomen natural cu vagi aparenţe de început de catastrofă te îmbie la gânduri despre sfârşitul lumii. Potopul e unul din ele, rămas înscris în inconştientul colectiv, uitat cu anii, apoi readus la suprafaţă de orice angajare a naturii pe o cale mai mult sau mai puţin exagerată. Un cutremur, o explozie, o inundaţie, un incendiu, un cer ameninţător, negru de nouri apocaliptici, ne aduc în minte automat posibilul, anunţatul, înfricoşătorul sfâşit al lumii. Roma a trăit trei zile de groază,cu Tibrul gata să inunde cartierele vechi, cu Monte Mario gata să alunece la vale, întocmai colinei de la Assisi, cu râpi deschise de ape în mijlocul străzilor, cu Papa mort în Sfîntul Petru. Ceva în noi, din adâncuri necontrolate de raţiune, e dispus întotdeauna să ne aducă aminte de *început* şi mai ales de *sfârşit*. E de ajuns un semn ca să redevenim *profund religioşi*, gata să facem bilanţul şi să cerem iertare. A doua zi iese soarele şi, prin canalul liberat al raţiunii, reintrăm în laicitatea plină de speranţe fără scadenţă.

Priveam adineauri la televiziune, în hallul hotelului, ceremonia înmormântării lui Ioan Paul I. La un moment dat, în cenuşiul înserării, proiectate pe Via della Conciliazione, a apărut pe ecran un fragment din ultima parte a porticelor lui Bernini, închise de culoare, parcă rupte din noaptea apropiată, şi casele din fund. Erau două arhitecturi şi două nuanţe de gri deosebite, însă vorbind amândouă de acelaş lucru: reconstituind, ca orice fragment aparţinând oricărui tot, vasta tragedie umană. Nu era nici impresia pe care o provoca înmormântarea papii, nici seara ameninţătoare, cu cerul plumburiu, gata parcă să reia potopul de ieri dela capăt, ci graţia în sine a fiecărui obiect ieşit din mâna omului, dotat cu darul de a vorbi despre moarte. Ca şi orice fragment din natură. Scrisul nu l-a ajutat pe Nietzsche să o suporte. Cărţile lui nu se vindeau, nimeni nu le comenta, era un mare necunoscut, îşi dădea seama că scrie în gol, numai pentru el, că mesajul lui nu-i era de niciun folos. Oricum, a fi cunoscut e o mare consolare; parcă ai contribui la uitare, nu numai a ta, dar a multora care au nevoie de tine. Şi s'a retras în nebunie, ca atâţia alţii.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Eu am încă multe resurse la îndemână. Colţul lui Bernini şi seara romană m'au tras dintr'odată către tragic, aşa cum deseori fragmente, voci, oameni, obiecte, peisagii mă îndeamnă la descurajare, de nu ştiu câte ori pe zi, însă atât săbiile cât şi fortăreaţa sunt încă multe şi tari, lângă mine, gata de răspuns. Nu voiu fi doborât uşor de armatele omogeneităţii. Şi, trebuie să recunosc, îmi place să lupt. Bătălia în sine îmi e poate cea mai mare consolare. Când eram copil şi cineva mă întreba ce aveam de gând să mă fac, când aveam să fiu mare, răspundeam: — Soldat roman. Văzusem într'o carte de Vlahuţă, parcă se chema *Din trecutul nostru*, poza unui soldat roman, cu platoşă şi sabie şi voiam să fiu la fel într'o zi. Şi poate că am reuşit. Uneori sunt recunoscător duşmanilor mei că există, că-mi fac posibilă lupta, pe care încerc să o duc în felul cel mai eficace, dar şi cel mai corect sau mai nobil cu putinţă. Mi-ar fi plăcut, spuneam cuiva zilele trecute, să fi făcut parte dintre cavalerii lui Mircea cel Bătrân, în momentul în care au intrat după Domn în Marea cea Mare, călări, înfruntând valurile, în semn de posesiune. Astfel de fapte au fost puţine în istoria neimperialistă a Românilor, istorie exemplară în acest sens, parcă mai mult proiectată pe viitor decât pe trecut. Însă totuşi . . . Cum ar fi fost dacă . . .

Mă întreb dacă m-aş fi aflat în faţa aceloraşi probleme, la mine la ţară, sau la Bucureşti, într'o continuitate fără rupturi, dacă, într'o Românie neocupată, neştirbită, neumilită, aş fi dus mai departe firul normal al vieţii, cu familia, cu prietenii şi neamul în jur, cu pomi, cu câini, cu înserări valahe, cu niciun an românesc lipsă la apel. Poate că aş fi fost mai vesel şi mai puţin folositor.

Poimâine dimineaţă plec spre casă, după aproape o lună de falsă vacanţă torineză, de cumplită singurătate, de suferinţă fizică şi psihică, de îndelungi meditaţii pe marginea părţii din mine care se lasă meditată şi comentată în scris. Astfel de zile devin cu timpul, privite din urmă, adevărate pietre miliare, la care te uiţi după ani ca să ştii cum a fost într'adevăr atunci când ai luat o mare hotărâre, când ai ajuns la o nouă etapă de cunoaştere a vieţii şi a propriei tale incertitudini. Mă întorc altfel decât eram când sosisem.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ȘTEFAN MUNTEANU

Exilul ca recuperare

Cuprinzătoarea lucrare *Romanian artists in the West*, alcătuită sub forma dicționarului comentat, acum cîțiva ani, de un colectiv în frunte cu criticul de artă Ionel Jianou, — inventar tragic al risipirii forțelor creatoare românești pe meridianele lumii, unde și-au căutat salvarea din fața tăvălugului uniformizator comunist, — rezerva pagina 122 lui Ștefan Munteanu în tripla sa calitate: grafician, poet, autor a numeroase filme de animație.

Mai ales în această din urmă ipostază avea un palmares reprezentativ cînd, în 1972, decidea să ia calea exilului. Prezent în competiții internaționale de pe la începutul anilor '60, era posesorul cîtorva distincții de notorietate: Veneția, Bergamo, Trieste. Au însemnat atari succese și o consacrare? Primul care se îndoia era chiar Ștefan Munteanu. Ca orice creator autentic, poseda un accentuat spirit critic, îndreptat, înainte de toate, asupra propriei prestații. Păstra, așa dar, mereu un dram, măcar, de insatisfacție pentru performanțele obținute. Firește, « bunii confrați » i-au exploatat modestia ca să-i diminueze și să-i bareze ascensiunea profesională. Nedreptul tratament va fi contribuit, nu puțin, la hotărîrea plecării intempestive. Se vedea oprit în loc, suspectat, cu proiectele blocate iar stagnarea la jumătatea drumului îl irita mai mult decît orice. Neacceptarea tiparelor prescrise, oroarea de rutina confortabilă l-au îndemnat să se « rupă » — deși « ruptură » în plan artistic n-a fost și nici n-avea să fie pentru el. Vroia doar spațiu independent de manifestare, aripi întinse fără opreliști, zbor pe măsura latențelor lăuntrice. A fost, probabil, imboldul evadării din însuși perimetrul filmului, mergînd cu dezinvoltură spre poezia la care aspirase în prima tinerețe și spre penel, spre acuarelă, apte să-i permită construirea unei realități corespunzătoare viziunii proprii, articulată deopotrivă din experiență dar și din vis, depozit imaginar populat de fantasme trăite într-o exasperată căutare de sine.

Dacă ar fi cunoscut dinainte odissea ce-l aștepta, poate că nu mai cuteza să și-o asume. Era de-acum « așezat » întrucîtva, pe țărmul Pacificului (lîngă San-Francisco mai întîi, apoi la Los Angeles) și abia după patru ani schița gestul unui popas epistolar retrospectiv de mai amplă respirație (dar mesajul său de fidelitate amicală mi-a parvenit numai recent și vai! postum), parcă încercînd să se descarce de povara semnelor de întrebare: « ... a fost rău sau bine că ne-am rupt de rădăcinile pe care încă le purtăm cu noi? — Sentimental, afectiv, emoțional = f. rău; practic = relativ bine; perspective = totul nesigur ». Lipsit de suportul certitudinilor imediate, a căutat compensații în imaginație, de unde « explozia » poetică imprevizibilă. Ea i-a adus și întîiele puncte de sprijin, fie și strict intelectuale: Ștefan Baciu l-a deschis

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

micron

foaie de literatură și artă

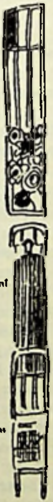
1

08.76

redactor ștefan muntean

UMBRA TACERII

[illegible] (1[illegible] – 19[illegible])



NEȘTIUT

Alerg [illegible] prin ea,
Pe [illegible] albastre și [illegible] goi
Și timpul [illegible] de [illegible]
Ca o umbră [illegible] ca fum.

Nes[illegible], [illegible] ca o ceață
Se așează pe ochi și pe față
Și mi lasă în suflet [illegible] de porumb.
Pe umeri [illegible] de plumb.

RADIOGRAFIA

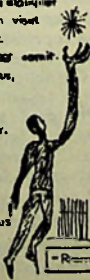
Cel din radiografie e [illegible].
Ceea ce se vede [illegible] e pământ
[illegible] albă cu [illegible]
E [illegible] ca [illegible]
Prin [illegible], [illegible] și [illegible]
Pe nevăzutul [illegible]

Privind atent descoperi [illegible]
Sahare arse cu nisipuri goi.
Prin ele [illegible] cel orb, [illegible]
Care sunt cu [illegible] pe [illegible],
Rătăcește mereu, pipăind, căutând,
De-al făgăduinții pământ întrebând.

INTAMPLARE IN VIS

Mi s-a întâmplat ce nu mi s-a întâmplat
Niciodată: că aș fi murit am visat.
Se făcea că din mine am ieșit
O pasăre un șarpe și un greier [illegible].
Pasărea și-a luat zborul în sus,
Șarpele a fugit înspre apus,
Iar greierul sărind la mohor
A început să-mi cânte de dor.

Stam și mult mă minunam
Că deși mort, vedeam
Cum zboară pasărea pe sus,
Cum fuge șarpele în spre apus
Și ascultam mai ales ascultam
Al greierului [illegible]



Început

"Dintre sute de catarge"
din care mai [illegible],
din atâtea elanuri sfâșiate
sub vântul speranței, printre
atâtea mori de vânt amăgitoare,
pe sub atâtea furci caudine
devenite indicatoare în topografia
psihologică, pe undeva ridicăm și
noi o pânză minusculă, ca să
navigăm sub blazon liric
S-ar putea să găsim puține locuri
de acostat și să rătăcim
pe drumurile albastre ale [illegible],
unde vom întâlni naufragiați
Neprevăzutul devine drum normal.
Din mers vom saluta defăimatele
turnuri de fildeș, ca și pe cele de
scânduri, cu respectul cuvenit
demnitarilor scrisului, acei
făuritori de emoție pură.
Cum nu ne interesează [illegible]
de succes material, călătoria
noastră grafică se va face sub
emblema (fals devalorizată) a
sincerității.
Poeți și artiști (disprețuiți de
imbecili) vă salutăm cu profundă
stimă.

μ

n.s.
"MICRON" se distribuie
gratuit,
redactorul apărându-și
"sărăcia și nevoile..."
și limba.

ȘTEFAN BACIU

ELEGIA QUINQUACENARULUI ADOLESCENT

Ninge cu flori de plumeria peste automobile
[illegible] sunt azi neuitatele noastre copile

prieteni de eri au plecat la odihnă'n morminte
cenușe și plumb cad de-avalma peste cuvinte

taifunul istoriei bate crunt prin golite bodegi
la pensie-au ieșit boemi și picoli și regi

numai eu stau singur și mut în port la Antofagasta
și Anzilor albi le privesc sub cerul albastru creasta

curge sângele vremii cu nisipul lumii'n clepsidră
la fiecare colț de stradă scoate capul o hydră

zadarnic aștept în Tegucigalpa tramvaiul cinci
departe, la Turnu Măgurele, plâng ultimele [illegible]

[illegible] în aceste cărți, reviste și manuscrise
am rămas același amestec de Don Quijote și Ulise

Honolulu 13-6-1976

STEFAN MUNTEANU

PLOI

Cât de ciudat ♦ sub umbrelă, în camera de aer ♦ unde abia începeau buzele ♦ ce miros de parfum [illegible] ♦ ce boare aspră de răstignire ♦ ce fum [illegible] de năvăliri ♦ ...dar și ce sclipitoare ace de conifere ♦ înțepau ochii ♦ sub umbrela ieftină ♦ sub care făceam calculul picăturilor-lacuri ♦ pe două coloane ... ♦♦

|-România ?! – ... ? – Eminescu ? – Ah... De la Nistru pân'la Tisa...!|

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

coloanele revistei sale *Mele* (= poezie, în limba hawaiană), Virgil Ierunca l-a solicitat, de la Paris, pentru *Limite*, alte invitații au venit de la *Drum* sau *Apoziția* din München. Tot trimițînd colaborări peste mări și țări, s-a gîndit că, practic, i-ar fi mai simplu să editeze propria « foaie de literatură și artă ». Așa a apărut încă un reper pe harta exilului românesc, *Micron*, în august 1976, — efectiv o « foaie » tipărită pe o singură față, simpatic scrisă aproape în întregime de mînă, cu titluri desenate și vignete grațioase, mereu altfel paginată încît s-ar fi zis că e elaborată pe loc. « Început » se chema, simplu, obișnuitul cuvînt inaugural, scutit de orice protocol programatic, pentru care și merită reținut: « . . . din atîtea elanuri sfîșiate sub vîntul speranței, printre atîtea mori de vînt amăgitoare, pe sub atîtea furci caudine devenite indicatoare în topografia psihologică, pe undeva ridicăm și noi o pînză minusculă, ca să navigăm sub blazon liric. S-ar putea să găsim, puține locuri de acostat și să rătăcim pe drumurile albastre ale nimănui, unde vom întîlni naufragiați. Neprevăzutul devine drum normal. Din mers vom saluta defăimatele turnuri de fildeș, ca și pe cele de scînduri, cu respectul cuvenit demnitarilor scrisului, acei făuritori de emoție pură Cum nu ne interesează niciun fel de succes material, călătoria noastră grafică se va face sub emblema (fals devalorizată) a sincerității. Poeți și artiști (disprețuiți de imbecili), vă salutăm cu profundă stimă ! ».

În 1980, *Micron* — în al cincilea an de existență — ajunsese la numărul 24, ultimul răzbătut prin filtrele din țară. Aflu că a continuat pînă la numărul 36. Evident că ar fi bine să se păstreze, măcar în fondurile Bibliotecii Academiei, o serie completă — dealtminteri, ca și a celorlalte publicații, mai mult sau mai puțin efemere, rezultate din eforturile conjugate ale diasporei și rămase să-i reflecte traiectoriile, împliniri ca și eșecuri, ori mai ales sensibilitatea febrilă conectată, prin fire statornice, la convulsiile țării. Curînd a devenit *Micron* — în ciuda aparentei fragilități — el însuși puntea de întîlnire pentru poeți din cele patru zări, cutia de rezonanță a multor neliniști și speranțe încredințate limbii române. Încă de la primul număr, îi trimitea colaborarea Ștefan Baciu, datată Honolulu, 13.06.1976 (« Elegia quinquancenarului adolescent »). Îl urmau la diverse intervale: Horia Stamatu, Mira Simina, Alexandru Lungu, Marin Sârbulescu, Nicolae Petra, Teodor Scarlat, Vintilă Horia, Nicolas Catanoy, Ioan I. Mirea, Mihai Niculescu, Andrei Codrescu, Verona Brateș, Dominic Brezianu, Valeriu Oișteanu. Din echipă, unii se pierd pe drum, și atunci li se dedică numere omagiale: lui Teodor Scarlat (nr. 14/1978 și nr. 18/1979), Mirei Simina (nr. 15/1978). Cîte-un mic chenar îndoliat marca, de la distanță, dispariția lui Traian Lalescu, Emil Botta sau D. Ciurezu. De la o vreme, foaia rezervă un colț al ei celor « uitați » (rubrică alimentată s-ar părea de Teodor Scarlat) cu texte culese anume de prin volumele și revistele din țară, ilustrative pentru tendințele perioadei interbelice. Inițiativa reînscrierii pe coordonate contemporane a unor nume de regulă ostracizate din circuitul supus normelor abuzive oficiale, i-a cuprins, pe rînd, pe: George Boldea, George Fonea, Simion Stolnicu, Neculai Roșca, Victor-Valeriu Martinescu, G. I. Șiclovanu, Ion Pogan, Horia Bottea, Em. Ungher, Corneliu Temensky, F. Mumuianu. Mai era și un protest la adresa indiferenței nătînge. Ici-colo apar citate emblematice: din Eminescu, din Goga, din Blaga, din Al. A. Philippide sau Nichifor Crainic. Pentru fiecare apariție, altă așezare în pagină, altă ilustrație, într-o continuă fugă de stereotipie și de locul comun, cu vădita intenție de a sfida precaritatea resurselor materiale disponibile. Ostilitatea structurală a redactorului față de orice emfază decorativă, a imprimat « foii » sale un ton franc, mai curînd ironic decît grav, deși adesea dureros, o ținută fără solemnități ,de osîrdie modestă, fraternă. Are încărcătura lui simbolică micul chenar implantat, o dată, în inima unui număr: « Micron vă urează un an nou *uman* — „fericit'' e o noțiune cam gălăgioasă, țipător îmbrăcată ».

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Discreţia poate să însemne epitetul cel mai nimerit modului cum Ştefan Munteanu a înţeles să treacă prin viaţă. Şi-a sublimat, cît a putut artistic, deziluziile rezervate îndeobşte firilor sensibile, impedimentele strămutării printre străini,măcinat de amintiri şi doruri, cu cine ştie cîte speranţe neîmplinite. Răvăşit, pînă la urmă, şi fizic, s-a supus mîndru destinului hărăzit lui de a închide ochii departe de locurile unde văzuse lumina zilei. În noiembrie 1991 ar fi împlinit doar 65 de ani.

P.S.

Micron a fost şi efigia sub care Ştefan Munteanu şi-a editat cîteva plachete de versuri, comentate grafic de el însuşi: *Zăpezile violete*, *Ceaţă londoneză*, *Liceul militar* *Căsuţa poştală 17* (toate în 1976), *Povestiri într-un milimetru* (1977), *Un nor cu număr de provincie* (1978), *Vacanţă de seară* (1979), *Cerul în buzunar* (1980), *Armura de staniol* (1981), *Sintaxa aerului* (1981) — deasemenea, caietele de desene (gen comicsuri): *I beg to differ* (1980) şi *Dreams* (1981). Ultimul deceniu n-a mai încredinţat nimic tiparului. Înţeleg că s-a lăsat cu totul în seama penelului şi pensulei. Totuşi, îmi parvine o poezie scrisă în mai 1990. Sunt tentat să o reproduc măcar aici, ca pe un testament. — *Amintiri din copilărie*: « Căi ferate mergînd în necunoscut. / Cea mai lungă poveste, întinsă pe frînghia de rufe. / În această casă a locuit Dumnezeu — / a stat cu înger la poartă, dar a intrat la joacă între copii. / Cîte o casă e ridicată de vînt şi zboară aşa / o vreme, fără ca cei dinăuntru să ştie ceva. / Conferenţiarul îşi ţinu discursul în şoaptă / ceea ce permise spectatorilor însufleţite conversaţii. — // Era o învăluire lentă, persistentă, urcînd dintr-un / adînc mai mult bănuit decît vizibil. / Trebuia trecut pe acolo, nu erau alte drumuri. // Pierzîndu-se în umbră, ieşind din vîltoare, unul / după altul măsurară înălţimile din zare. / Coridoarele formau un labirint pe unde alunecau. / Apoi toate ambarcaţiile pornind mai departe / într-o avalanşe de pînze albe ». Să deducem de aici că poetul s-a pierdut într-o supremă reverie a inocenţei iniţiale? Victorie, frumoasă în sine, a ludicului asupra tragicului !

GEO ŞERBAN

Micro-antologie « MICRON »

ŞTEFAN MUNTEANU

DESŢĂRARE

Casele, sub broboade
veneau, desculţe prin iarba din vise
pînă la trăsura de unire (repetată îndelung)
să se mai uite în groapă,
cum coborau hotărîţi,
aruncînd galbenul vămii,
îndoind lumînările respiraţiei
şi spulberînd sub roţi
brazii croiţi pentru somnul sublim

şi scăpînd din ochi
o fracţie simplă de observaţie.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

am presimţit cuţitul
pătrunzînd
pînă în prăselele amintirii
şi sîngele
distilat în alfabet.

(Micron nr. 7/1977)

HORIA STAMATU

4 MARTIE 1977

Cînd la Şosea şi-n Cişmigiu
înmugureau copacii
cînd bucuroşi de primăvară
tinerii dăruiau mărţişoare
Bucureşti — oraşul cu lumină
dulce ca în Île-de-France
a fost zguduit din temelii
de oarbele puteri din fundul
pămîntului ce tot îşi caută
locul în jurul miezului de foc
al neiertătorului Hades.
Din Friul la Peking
Din Anatolia în Valahia
mii de oameni au fost
înmormîntaţi de vii.
La Bucureşti s-au dărîmat
case vechi podoabe de altădată
s-a dărîmat ce se făcuse mai
tîrziu cu sudoare de sînge
şi au fost zmulse turle de Biserici
antenele eternităţii
Dar solemnitatea morţii
a fost turburată
cu trîmbiţe de tinichea
şi clopote de tuci

(Micron nr. 10/1977)

TEODOR SCARLAT

LA RÎUL

La rîul cu ape de fum
Acolo am plîns şi şezum
Şi harfele noastre le-am pus
Prin arbori de lacrimi mai sus
Să nu dăm, cu glasul lor lin,
Cîntare-n pămîntul străin
Doar gemătul stins, unison

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

La praguri de-amar Vavilon
Nălţarăm din crunte robii,
Spre mute-nghețate tării.
Au unde-i al razelor viu
Şi mana căzînd in pustiu,
Mai dulce ca rodul din lan
şi-al nostru promis Chanaan?
Oh, geamătul stins, unison
La praguri de-amar Vavilon.

(Micron nr. 10/1977)

ALEXANDRU LUNGU

CĂLUŞ DE NEGURI

Am purtat
îndelung cămaşa de forţă a tăcerii
vrăbiile căzînd în jur sunau ca o ploaie de cositor
era nespus de greu să desluşesc dimineţile de amurguri
sau timpul răpus în spatele oglinzilor
leşul abstract
descompunerea şi atît de înceata otravă a închipuirii

Şi acum se
mai străvede urma căluşului de neguri
un tatuaj adînc tremurîndu-şi umbra pe uitarea minerală a oaselor
în glas îmi creşte vîscul oprelişteì
necurmata prihană a amintirii
dimineţile cicatrici sidefii
fiecare amurg rănit de cuvinte mai sîngerează încă.

1974

(Micron nr. 11/1977)

MIRA SIMIAN

INTERPLANETARII

Murim în fiecare stea
lăsăm sămînţa-n fiecare vulcan
cruce ruptă, troiţa Pacificului . . .
Cenuşa aruncată-n vînt
în ocean pentru peştii arămii
sau stele căzătoare ascunse-n mărgean
Mîine vom fi ulcele cu laptele privighetorilor
sau al ciocîrliei oprite-n soare . . .
pietriş des
oasele munţilor
sfărîmate de incaşi ca să-şi crească porumbul . . .
mîine vom fi trestia de zahăr
lîngă ţeposul ananas

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

sau tictacul şopîrlei în noapte
dialogul păsării, cioc roşu . . .
toaca de la Cozia
atîrnînd soarele
în fiecare picătură de rouă.

(Micron nr. 15/1978)

ŞTEFAN BACIU

TOAMNA

A ruginit frunza din vii
înspre Apata, Breţcu şi Zizin
dar la babord, spre Waikiki,
e soare blînd de aur plin !

Pustii sunt lanuri şi cîmpii
departe-n Turnu Măgurele.
În golf, la orele tîrzii,
cade-o cascadă grea de stele.

Cînd rîndunelele-au plecat
se-ntorc în seară papagalii
pustii sunt horele din sat
dar plini de floare portocalii.

Honolulu 16.X.1977

(Micron nr. 24/1980)

DUMITRU UDRESCU

Voroneţul lui Ştefan

Între două vise în coliziune, anume pe linia accidentului, şi-a trăit singurătatea Ştefan Munteanu.

Plecase într-o Americă în care nu a ajuns niciodată pentrucă trăia imposibil, la antipod, într-o Românie care nu mai era.

Şi-a inventat în desenele lui din peniţă o lume la care să se poată uita. Şi-a ridicat în jur ziduri fără ferestre, fără uşi, comunicînd numai cu peniţa lui într-o tăcere sfioasă. Savîrşea, cu păcatul inteligenţei, subtile alchimii din miriade de liniuţe infime, descîntate pînă cînd vibrau în chipuri de stele ori de femeie. Bucuria acestui trist era însă neinspirată de cele ce se văd. Era prea acut pentru a se opri la frumuseţea lumii. O supunea la metamorfoze pînă se mărturisea.

« Scria » cu desenele lui ce credea el despre adevăr.

Termina un desen, se smerea. Il aşeza pe podea întors cu faţa la perete. O « peniţă » era o criză.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Se sufoca, desena. [. . .]. Exilatul desena case-copaci care să stea locului unde a căzut sămînța . . . drumuri care te duc departe de tine și te mint cînd nu sînt verticale . . . munții reperelor noastre în tuș negru, pe creștet cu o umbră de om și o ciutură adunînd, din vîrtejurile de lumină ale cerului, sensuri pentru a le arunca apoi în hăul unei lumi nevii. De fapt coborîse pe scara tăcerilor lui grele, atît de adînc, încît nu se mai putea întoarce decît bolnav pentru totdeauna sau poet împovărat de prevestiri. Desenele lui întrebau, sufereau, desperau.

Peste toate a zburat duhul unei stări de urgență. Aceste mărturii se cer întoarse cu fața de la perete, soase din chilia lor și — într-o expoziție « Ștefan-Munteanu » la București — aduse să-și confrunte revelațiile cu « ochii plînși » de acasă. Cum vor suporta românii teribila profeție a unui Voroneț cu pereții goi? Părăsitu-ne-au sfinții revoltați ai țării pentru totdeauna sau sunt numai duși să ne arunce de sus, cu ciutura, harurile pierdute?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ÎN EXTREMUL NORD

Kolima concentraționară este un organism gigantic care ocupă a opta parte din Uniunea Sovietică. În perioadele cele mei rele, pe acest teritoriu se găseau între 800—900 de mii de deținuți.

(Dintr-o scrisoare către A. Soljenițîn)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

VARLAM ŞALAMOV

Procuratorul Iudeii

La cinci decembrie o mie nouă sute patruzeci şi şapte sosea în golful Nagaevo vasul Kim, încărcat de călători. Era ultima cursă înainte de închiderea navigaţiei. Magadanul îşi întîmpina oaspeţii cu un ger de patruzeci de grade. De fapt, vasul aducea nu nişte musafiri veniţi în vizită, ci pe adevăraţii stăpîni ai acestui pămînt: deţinuţii.

Toate notabilităţile oraşului, militari şi civili, se aflau în port. Toate camioanele existente în oraş fuseseră aduse acolo, în aşteptarea vasului Kim. Trupe din armata regulată fură masate de-alungul digului de protecţie şi începu debarcarea.

În urma unui ordin telefonic, toate camioanele disponibile ale minelor de aur parcurseseră sau mai parcurgeau — goale — distanţa de cinci sute de kilometri pînă la Magadan.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Morţii fură aruncaţi pe ţărm şi transportaţi la cimitir, unde au fost depuşi într-o groapă comună, fără să li se mai ataşeze plăcuţa de identitate, dresîndu-se numai un act care prevedea viitoarea lor exhumare.

Cei aflaţi în stare foarte gravă, dar în viaţă încă, fură dispersaţi la spitalele pentru deţinuţi din Magadan, Olea, Arman şi Dukcea.

Cei aflaţi în stare mai puţin gravă fură duşi la spitalul penitenciar central de pe ţărmul stîng al Kolîmei. Spitalul fusese mutat acolo de curînd, de la kilometrul douăzeci şi trei. Dacă vasul Kim ar fi venit cu un an în urmă, bolnavii n-ar fi putut fi transportaţi la cinci sute de kilometri.

Şeful secţiei chirurgicale Kubanţev, venit de pe front de puţină vreme, era zguduit de priveliştea acestor oameni, a acestor răni atroce cum nu mai văzuse în viaţa lui, nici în vis măcar. În fiecare camion venit de la Magadan erau şi cadavrele celor morţi pe drum. Chirurgul înţelegea că aceştia sînt «uşorii», transportabilii, cei mai puţin afectaţi şi că «gravii» rămăseseră pe loc.

Chirurgul repeta cuvintele generalului Ridgway, cuvinte care se întîmplase să-i cadă sub ochi undeva, la puţin timp după război: «Experienţa frontului e neputincioasă în a-l pregăti pe om pentru spectacolul morţii în lagăre».

Kubanţev îşi pierduse sîngele rece. Nu ştia ce dispoziţii să dea, cu ce să înceapă. Kolîma prăbuşise pe umerii chirurgului de front o prea mare povară. Dar ceva trebuia făcut. Sanitarii îi luau pe bolnavi din camioane şi-i duceau pe tărgi la secţia chirurgicală. Acolo, la chirurgie, coridoarele erau pline de brancarde care stăteau una lîngă alta. Mirosurile se imprimă în memorie asemenea versurilor sau fizionomiilor. Aşa se întîmpla cu mirosul acestui prim puroi concentraţionar, menit să rămînă întipărit pentru totdeauna în memoria olfactivă a lui Kubanţev. Îl va ţine minte toată viaţa. S-ar putea crede că puroiul şi moartea au peste tot acelaşi miros. Lucrurile nu stau aşa. Lui Kubanţev i se va părea mereu că mai simte mirosul rănilor celor dintîi pacienţi pe care i-a avut în Kolîma.

Acum fuma ţigară după ţigară şi simţea că-şi pierde capul; nu ştia ce ordine să dea sanitarilor, infirmierilor, doctorilor.

— Alexei Alexeieveici, auzi el o voce în imediată apropiere. Era Braude, chirurg şi el, deţinut eliberat, fost şef chiar al acestei secţii, funcţie din care fusese schimbat de curînd prin ordin venit de sus, numai pentru că era un fost deţinut

---

Varlam Şalamov (1907—1982) a publicat în timpul vieţii cîteva plachete de versuri. Epurate cu grijă, în condiţiile unei cenzuri vigilente, de orice asperităţi incomode, de orice referiri sau măcar aluzii la existenţa unei lumi paralele, alta decît cea recunoscută oficial, ele nu s-au putut bucura decît de ceea ce se numeşte un succes de stimă. Marea operă a lui Şalamov o constituie însă schiţele şi povestirile lui, rod al experienţei unei îndelungate detenţii în lagărele de muncă din Urali şi apoi din Kolîma.

Editată postum, proza lui Şalamov a cunoscut totuşi o anumită circulaţie subterană încă în timpul vieţii autorului. Apreciată în cercurile intelectualităţii dizidente, publicată parţial în Occident, ea n-avea cum să-l scape mai ales lui Soljeniţîn, care şi l-ar fi dorit pe Şalamov colaborator la *Arhipelagul Gulag*: « Experienţa de lagăr a lui Şalamov a fost mai amară şi mai îndelungată decît a mea şi recunosc cu un sentiment de respect că nu mie, ci lui i-a fost dat să atingă acele străfunduri ale inumanului şi disperării spre care ne împingea toată existenţa concentraţionară ».

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

şi că avea un nume german. — Permiteţi-mi să iau eu comanda. Eu cunosc toate lucrurile astea. Sînt aici de zece ani.

Dezorientatul Kubanţev îi cedă locul de comandant şi treaba începu să meargă. Trei chirurgi se apucară să opereze concomitent, cîţiva infirmieri se spălau pe mîini, urmînd să facă oficiul de asistenţi. Alţi infirmieri făceau injecţii, administrau fortifiante cardiace.

— Amputare, numai amputare, mormăia Braude. Îi plăcea meseria şi suferea — o recunoştea singur — dacă se nimerea să aibă o zi fără o operaţie, fără o incizie.

— S-a terminat cu plictiseala, jubila Braude. Kubanţev ăsta nu-i băiat rău, dar s-a zăpăcit complet. Chirurg de front, ce vrei! Acolo-i omoară cu instrucţiuni, cu scheme, cu ordine, dar uite unde-i viaţa adevărată: aici, în Kolîma!

Braude nu era un ranchiunos. Scos din funcţie pe nedrept, el nu-i purta pică succesorului său şi nu-i făcea măgării. Dimpotrivă, Braude sesizase deruta lui Kubanţev şi simţea că acela îi e sincer recunoscător. Orice s-ar zice, omul are o familie, o nevastă, copil la şcoală. Raţie de ofiţer polar, salariu bun, cîştigat fără efort. Şi ei, Braude? Zece ani de detenţie la activ şi un viitor foarte incert. Braude era din Saratov, fusese elev al celebrului Krause şi promitea el însuşi foarte mult cîndva. A venit însă treizeci şi şapte care i-a făcut tot destinul zob. Şi atunci, să se răzbune pe Kubanţev pentru eşecurile lui?...

Braude continua să dea ordine, să taie, să înjure. El trăia, uitînd de sine şi deşi în clipele lui de reflecţie îşi făcea reproşuri dure pentru această amnezie vrednică de dispreţ, nu se putea schimba.

Luă însă o decizie: va părăsi spitalul şi va pleca pe continent.

... La cinci decembrie o mie nouă sute patruzeci şi şapte, în golful Nagaevo intra vaporul Kim, care aducea un transport de oameni: trei mii de deţinuţi. În timpul călătoriei, pe vas se declanşă o răscoală şi responsabilii transportului luară hotărîrea să inunde toate calele cu apă. Aceasta la o temperatură de patruzeci de grade. Ce înseamnă o degerătură de gradul trei şi patru, cum spunea Braude — sau o îngheţare, cum se exprima Kubanţev — acestuia din urmă îi fu dat să afle în prima zi a serviciului său în Kolîma, serviciu obţinut pentru merite de vechime sub arme.

Totul trebuia uitat, ceea ce Kubanţev, om disciplinat şi cu voinţă puternică, şi făcu. Îşi impuse să uite.

Refuzînd colaborarea cu Soljeniţîn (cu care a păstrat însă relaţii mai mult decît colegiale), Şalamov a preferat să se concentreze asupra unui singur punct din universul concentraţionar, şi anume asupra Kolîmei, ale cărei realităţi le cunoştea direct şi nu prin documentare, studiate fiind « nu numai cu raţiunea, nu numai cu inima, ci cu fiecare por al pielii şi cu fiecare nerv ». Rezultatul acestui efort este o operă remarcabilă prin autenticitate şi forţă artistică, în centrul căreia stă omul în luptă inegală cu un întreg sistem represiv.

Selecţia din paginile de faţă intenţionează să ofere cititorului prilejul unui prim contact cu un scriitor pentru care « stăpînirea materialului şi transfigurarea lui artistică nu reprezintă un obiectiv pur literar, ci o datorie, un imperativ moral ».

I. O.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

După şaptesprezece ani, medicul militar ţinea minte numele de botez şi patronimicul fiecărui infirmier dintre deţinuţi, pe toate surorile, îşi mai amintea cu care dintre deţinuţi era încurcată fiecare dintre ele. Îşi amintea cu precizie gradul fiecăruia dintre comandanţii care se distingeau prin ticăloşie. De un singur lucru nu-şi amintea Kubanţev: de vaporul Kim, cu trei mii de deţinuţi degeraţi la bord.

Anatole France are o povestire intitulată *Procuratorul Iudeii*. Acolo, după şaptesprezece ani, Ponţiu Pilat nu-şi mai poate aduce aminte de Cristos.

Un artist al lopeţii

Duminecă, după lucru, Krist află că e dat în completare la Kostocikin, şeful unei brigăzi de la aur care se topea văzînd cu ochii. Noutatea era de proporţii. Bună sau rea, asta nu era treaba lui Krist, fiindcă lucrul era ireversibil. Despre Kostocikin ca persoană Krist auzise destule prin barăcile surde şi mute ale acestei exploatări sărace în zvonuri. Ca orice deţinut, el nu ştia de unde apar oamenii care intră în viaţa lui, unii pe timp mai scurt, alţii pe mai mult, dar ei dispăreau de fiecare dată fără să fi apucat a spune ceva despre ei: plecau ca şi cum ar fi murit, mureau ca şi cum ar fi plecat. Comandanţi, şefi de brigadă, bucătari, magazioneri, vecini de prici, parteneri de roabă, tovarăşi de lopată . . .

Acest caleidoscop, această necontenită mişcare de chipuri omeneşti nu-l obosea pe Krist. Pur şi simplu nu reflectase asupra chestiunii. Viaţa nu-i lăsa răgaz pentru asemenea reflecţii. « Nu-ţi bate capul, Krist, nu te gîndi la noii şefi. Tu eşti unul singur, dar şefi vei avea încă foarte mulţi ». Erau cuvintele unui hîtru dublat de un filosof, dar cine era acela, Krist uitase. Nu mai ţinea minte nici numele, nici înfăţişarea omului, nici vocea, *vocea* care rostise aceste lucruri memorabile, spuse în glumă. Memorabile tocmai pentru că erau spuse în glumă. Oameni care să aibă curajul de a glumi, de a schiţa un zîmbet, fie şi în sinea lor cea mai profundă, fie şi în cea mai mare taină, dar nu mai puţin zîmbet, în mod sigur zîmbet — asemenea oameni existau, dar Krist nu făcea parte dintre ei.

Ce mai şefi de brigadă avusese şi Krist! . . . Nişte cinze'ş'optişti — « de-ai noştri » — înhămaţi la o treabă prea serioasă pentru ei şi repede retrogradaţi, retrogradaţi înainte de a fi apucat să se transforme în simpli asasini. Sau tot cinze'-ş'optişti «de-ai noştri », ajunşi angajaţi contractuali, dar nişte contractuali căliţi, hîrşiţi, trecuţi prin ciur şi dîrmon, în stare nu numai să dea ordine la muncă, dar şi să organizeze această muncă, să se mai şi pună bine cu normatorii, cu planificatorii, cu comandanţii de toate calibrele, să dea şpagă, să convingă. Dar şi aceştia, cinze'ş'optiştii « noştri », refuzau pînă şi gîndul că a da ordine cînd e vorba de munca forţată este cel mai mare păcat de care se poate face cineva vinovat într-un lagăr, că acolo unde consecinţele fiecărui gest sînt fioroase, unde omul e lipsit de drepturi, unde în joc e viaţa şi moartea cuiva, a lua asupra ta răspunderea de a dispune de voinţa altuia e un păcat prea mare, un păcat de moarte care nu cunoaşte iertare. Existau brigadieri care mureau împreună cu brigada lor. Dar erau şi din aceia pe care această teribilă putere asupra vieţii altuia îi pervertea treptat, pînă acolo încît coada lopeţii şi a tîrnăcopului deveneau în mîna lor argumente auxiliare în discuţiile cu proprii lor ortaci. Şi cînd îşi aduceau aminte, repetau ca pe o rugăciune sinistrul dicton de

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

circulaţie prin lagăre: « Astăzi mori tu, eu o las pe mîine ». Dar brigadierii de care avusese parte Krist nu erau nici pe departe toţi dintre deţinuţii condamnaţi în baza articolului cinzeci şi opt. De cele mai multe ori—iar în anii cei mai teribili totdeauna — brigadierii lui Krist erau nepolitici, « civili », condamnaţi pentru omucidere sau pentru delicte de serviciu. Aceştia erau oameni obişnuiţi şi numai păcatul puterii sau greu suportabila presiune venită de sus sub forma unei avalanşe de instrucţiuni ucigătoare îi forţau să se poarte într-un mod cum nu şi-ar fi permis în viaţa lor anterioară. Linia care despărţea crima de « fapta nesancţionabilă » în scriptele « de serviciu » — nesancţionabilă, ca regulă aproape generală, nici de normele vieţii cotidiene — era foarte subţire, uneori insesizabilă. Se întîmpla frecvent ca azi să se condamne ce nu se condamna ieri, nemaivorbind de « conexări » şi « coroborări », de toată gama de nuanţe juridice de la contravenţie la crimă.

Brigadierii civili erau nişte bestii prin ordin. Bestii erau şi brigadierii borfaşi, dar aceştia nici pe departe numai prin ordin. Să fie condusă de un borfaş era tot ce i se putea întîmpla mai rău unei brigăzi. Dar Kostocikin nu era nici borfaş, nici « civil ». El era fiul unic al unui activist de la KVJD *, fie de partid, fie lucrînd acolo pe linie administrativă, implicat în afacerea KVJD, condamnat şi executat. Kostocikin junior, care-şi făcuse studiile la Harbin şi nu văzuse în viaţa lui altceva decît Harbinul, se trezi la cei douăzeci şi cinci de ani ai săi condamnat ca MF, ca « membru de familie », ca « literist », la . . . cincisprezece ani de detenţie. Crescut în străinătate, în mediul acela din Harbin, unde numai în romane se puteau întîlni cazuri de condamnări pe nedrept — şi cu precădere în romane traduse în ruseşte — junele Kostocikin, în cotloanele minţii lui, nu era convins că tatăl său fusese condamnat fără a avea vreo vină. Acesta cultivase în el credinţa în infailibilitatea NKVD-ului. Pentru o altă apreciere tînărul Kostocikin era totalmente nepregătit. Şi cînd tatăl lui fu arestat, apoi cînd el însuşi fu condamnat şi transferat din foarte Extremul Orient în foarte Extremul Nord, Kostocikin era pornit în primul rînd împotriva părintelui său care îi distrusese viaţa cu acţiunile lui subversive şi criminale. Ce ştia el, Kostocikin, despre viaţa generaţiei care îl precedase? Studiase patru limbi, două europene şi două orientale, era cel mai bun dansator din Harbin, cunoscător a tot soiul de blues-uri şi rumbe posibile, deprinse de la nişte aşi în materie, veniţi de pe alte meleaguri, era cel mai bun pugilist din Harbin — mijlocie spre grea — care învăţase upercuturile şi croşeurile de la un fost campion european, — dar ce putea şti el din toată această politică de anvergură? Dacă l-au împuşcat, înseamnă că a fost ceva. E posibil să se fi ambalat prea tare enkavediştii, poate că ar fi trebuit să-l dea zece, cincisprezece ani. Iar lui, tînărului Kostocikin, cinci în loc de cincisprezece, dacă tot trebuia să-l condamne.

Cinci cuvinte obişnuia să repete Kostocikin, cuvinte care îşi păstrau — ori cum le-ar fi permutat — sensul negativ şi dătător de fiori: « Înseamnă că a fost ceva ». « Înseamnă că ceva a fost ».

Determinîndu-l pe Kostocikin să-şi deteste tatăl executat şi inculcîndu-i dorinţa de a scăpa de acest stigmat, de acest blestem răsfrînt asupra lui prin ascendenţă paternă, cei care conduseseră cercetările obţinuseră succese însemnate. Lucrul era însă ignorat de anchetatorul care instruise afacerea Kostocikin. Implicat şi el la rîndul său într-o afacere ulterioară, cea « a enkavediştilor », fusese şi el demult împuşcat.

Dar tînărul Kostocikin învăţase la Harbin nu numai foxtroturi şi rumbe. Terminase politehnica de acolo şi era posesorul unei diplome de inginer mecanic.

* **KVJD — Kitajsko-Vostočnaja Železnaja Doroga (Calea ferată din China orientală).**

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

După ce sosi la mină, locul lui de detenţie, el izbuti să ajungă la comandantul exploatării, pe care-l rugă să-l repartizeze în specialitate, angajîndu-se să muncească cinstit şi înfierîndu-şi tatăl. Implorările lui erau adresate şi celorlalţi din conducere. « O să completezi etichete pentru borcanele de conserve », hotărî sec comandantul minei. Enkavedistul local, de faţă la convorbire, sesiză însă în tonul tînărului inginer o notă care i se păru cunoscută. Comandanţii se consultară între ei, după care enkavedistul avu o discuţie cu Kostocikin. Ceea ce urmă fu o veste care făcu ocolul brigăzilor de abatajişti; în fruntea uneia din ele ar fi fost numit un nou venit, un cinze'ş'optist, unul « de-ai noştri ». Optimiştii vedeau în această numire indiciul unor apropiate schimbări în bine, în timp ce pesimiştii mormăiau ceva despre mătura nouă. Miraţi erau însă şi unii, şi alţii, afară, bineînţeles, de cei care nu mai ştiau demult ce înseamnă a se mira. Krist era printre ei.

Fiecare brigadă îşi trăieşte propria ei viaţă, fiecare îşi are în baracă « sectorul » ei, cu intrare separată şi componenţii ei îi întîlnesc pe ceilalţi locatari ai aceleiaşi barăci numai la cantină. Krist îl văzuse adesea pe Kostocikin, pe lîngă care nu puteai trece fără să-l remarci, rumen la faţă cum era, robust şi lat în umeri. Mănuşile lui muşchetar erau de blană. Aveau şi alţi şefi de brigadă, mai săraci, aşa ceva, dar arătau ca vai de ele, făcute cum erau din cracii unor foşti pantaloni matlasaţi. Căciula lui Kostocikin era şi ea « din libertate »; de blană şi cu clape, iar în picioare avea pîslari adevăraţi, nu nişte imitaţii, nu nişte opinci de sfoară. Toate acestea îl făceau pe Kostocikin remarcat. Era singurul care îşi păstrase titlul de şef de brigadă în această lună de iarnă; înseamnă că depăşise planul, dăduse procente peste. Cu cît anume putea afla de pe avizierul de lîngă corpul de gardă, dar pe o deşcă bătrînă cum era Krist o problemă ca aceasta nu-l interesa.

Biografia viitorului său brigadier Krist o reconstitui imaginar, şezînd pe prici. Dar era convins că nu se înşela, că nu putea să se înşele. Omul din Harbin n-avea decît o singură cale spre funcţia de brigadier, nu puteau fi două.

Brigada lui Kostocikin se topea, cum era de aşteptat să se întîmple cu orice brigadă care lucra în abataj, la exploatarea auriferă. Din timp în timp — a se înţelege săptămînal şi nu lunar — brigăzii lui Kostocikin i se trimiteau oameni care să completeze golurile. Omul de umplutură transferat azi era Krist. « Kostocikin ăsta te pomeneşti că ştie şi de Einstein », se gîndea Krist în timp ce se pregătea de culcare pe noul lui loc.

I-l dăduseră, ca unui nou venit ce era, mai departe de sobă. Cei sosiţi mai de mult în brigadă ocupau locurile cele mai bune. Asta era regula generală, lucru pe care Krist îl ştia prea bine.

Brigadierul şedea la masa din colţ, aproape de lampă şi citea o carte. Asta deşi, pentru mai multă comoditate, ca stăpîn ce era peste viaţa şi moartea pălmaşilor lui, ar fi putut foarte bine să tragă lampa — singura din « sector » — pe măsuţa lui de lîngă pat, lipsindu-i în acest fel de lumină pe toţi ceilalţi locatari ai barăcii. Nu că ar fi avut careva chef de lectură sau de conversaţie. Se putea vorbi şi pe întuneric, atîta doar că nu aveau despre ce şi nici timp. Brigadierul Kostocikin se mutase însă el după lampa comună. Acum citea deci şi buzele lui plinuţe de copil se ţuguiau uneori într-un zîmbet, în timp ce urmărea printre gene pagina, cu ochii aceia albaştri, frumoşi. Era un moment de tihnă a brigadierului şi a brigăzii, o scenă paşnică pe care Krist n-o mai văzuse de cine ştie cînd şi care îl cuceri aşa de mult încît îşi propuse să rămînă neapărat în această formaţie şi să lucreze cît va putea mai bine de dragul noului său şef.

Brigadierul avea şi un locţiilor, pe scundul Oska, un om mai în vîrstă care i-ar fi putut fi tată. Planton în acelaşi timp, Oska făcea curat în baracă, se îngrijea de hrana tuturor, îl ajuta pe brigadier — într-un cuvînt, totul era ca într-o casă

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

de oameni. Închizînd ochii, Krist își spuse că noul lui șef trebuie să știe cine e Ein stein. Încîntat de acest gînd, încălzit de cana de apă fiartă pe care o băuse înainte de culcare, Krist adormi.

În noua lui brigadă, intrarea în șut se făcea fără tămbălău. Krist văzu uneltele — le veniseră unelte noi —, le luă în primire și se apucă să-și ajusteze lopata, operație pe care o mai făcuse de o mie de ori pînă atunci. Era o lopată americană în formă de căuș, cu o coadă scurtă care avea și un mîner de sprijin la capăt. Scoase acea coadă și o azvîrli cît colo, după care așeză lopata pe un bolovan și o lărgi, dezdoindu-i marginile cu muchea securii. Își alese o coadă nouă și foarte lungă din grămada rezemată într-un colț al magaziei, o băgă în lăcașul ei și o fixă după ce reglă unghiul lopeții în raport cu verticala piciorului, apoi, ținînd-o lîngă trup, o potrivi de lungă și-i făcu un semn în dreptul bărbiei, adică o făcu «să vină pe om». O reteză în dreptul semnului, apoi o mai ciopli mărunt cu securea bine ascuțită la locul tăieturii, rotunjindu-i capătul. Se ridică și se întoarse. Lîngă el stătea Kostocikin, care-l urmărise cu atenție. Krist aștepta de fapt acest moment. Kostocikin nu zicea nimic și Krist deduse că acesta își rezervă aprecierile pînă cînd îl va vedea la lucru în abataj.

Abatajul nu era departe și Krist se apucă de lucru. Ținută cu amîndouă mîinile în poziția obișnuită, cu degetele strînse țeapăn pe ea, coada lopeții vibra sub povară, iar spatele acuza efortul. Era puțin mai groasă decît trebuia, dar o să o rectifice diseară. O să mai subție cu o pilă și buza lopeții. Brațele ridicau unealta iar și iar, și în scrîșnetul metalului frecat de piatră se insinua un ritm din ce în ce mai accelerat. Lopata țiuia, hîrșîia, pietrișul scăpa din căușul ei la fiecare aruncătură și cădea pe fundul roabei care răspundea întîi cu un bufnet de lemn, după care piatra răspundea pietrei. Toată această muzică a abatajului o cunoștea prea bine Krist. Roabe similare se vedeau răspîndite peste tot, țiuiau aceleași lopeți, piatra se prăbușea cu zgomot din pereții atacați la temelie de tîrnăcop și iar începeau să țiuie lopețile.

Krist lăsă unealta jos și, schimbîndu-și partenerul, trecu la «mepeu» («mașina patentată: două mînere și-o roată»), cum i se spunea în Kolîma roabei, în graiul deținuților. Nu în argou, dar ca și cum ar fi fost. Puse roaba pe puntea de scînduri, cu mînerele îndreptate în direcția opusă abatajului. O umplu rapid. Apoi apucă de mînere și, după ce-și curbă spinarea și-și încordă mușchii abdomenului, își căută echilibrul și porni cu roaba la șaitrog, la instalația de spălare. Îndărăt o aduse respectînd toate regulile manipulării roabei, moștenite prin secole de muncă silnică: împinsă cu roata înainte și cu mînerele ridicate în sus, poziție în care brațele aveau posibilitatea să se odihnească. Lăsă roaba jos și trecu din nou la lopată, care își reluă țiuitul.

Brigadierul Kostocikin, inginer din Harbin, asculta simfonia abatajului, observînd cu atenție mișcările lui Krist.

— Dar tu ești un adevărat artist al lopeții, îi zise izbucnind în rîs. Avea un rîs de copil, pe care nu încerca să și-l reprime. Își șterse buzele cu mîneca. Ce categorie primeai acolo unde ai fost înainte?

Era vorba de categoria de hrană, de acea «scară a stomacului» menită să-i stimuleze pe deținuți. Aceste «categorii» fuseseră inventate la Belomorkanal, la «reeducare», lucru pe care Krist îl știa. La temelia îmbăloșatului romantism al reeducării stătea un realism atroce și sinistru, reprezentat de această «scară a stomacului».

— A treia, răspunse Krist, dar cu un ton în care se citea limpede disprețul lui pentru un șef de brigadă care nu știa să aprecieze talentul unui artist pe tărîmul lopeții. Simțea că-i iese ceva de aici și, din obișnuință, exagera puțin.

— La mine vei primi a doua. Începînd chiar de azi.

— Mulțumesc, zise Krist.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

La brigada cea nouă era, probabil, mai multă liniște decît prin alte brigăzi pe unde trecuse și lucrase Krist, baraca era ceva mai curată și nu se auzeau atîtea înjurături de mamă. Așa cum obișnuia de-atîția ani, Krist se pregătea să-și prăjească pe sobă o bucățică de pîine rămasă de la cină, dar vecinul lui de prici — pe care nu știa și nici n-avea să afle vreodată cum îl cheamă — îi dete un ghiont și-l avertiză că șefului nu-i place ca oamenii lui să prăjească pîine.

Krist se apropie de soba de metal în care duduia un foc vesel și-și desfăcu brațele cu palmele îndreptate spre valul de căldură, cufundîndu-și fața în șuvoiul de aer fierbinte. De pe priciul cel mai apropiat se ridică Oska, ajutorul șefului, care-l împinse pe noul venit de lîngă sobă, cu brațul lui puternic. « Du-te la loc, îi spuse. Nu acoperi soba. Căldura trebuie să ajungă la toți ». În principiu avea dreptate, dar e foarte greu să-ți stăpînești trupul, cînd el trage fără voia ta la foc. Deținuții din brigada lui Kostocikin învățaseră să și le stăpînească. Va trebui să învețe și Krist. Se întoarse la loc, își dădu jos scurta, își băgă amîndouă picioarele într-una din mînecile ei, își înfundă mai bine căciula în cap, se făcu ghem și închise ochii.

Pe cînd îl prindea somnul, mai apucă să vadă pe cineva care intra în baracă și transmitea ceva ca o dispoziție. Kostocikin nu se ridică de lîngă lampă și trase o înjurătură, fără să-și întrerupă lectura. Oska în schimb sări de la locul lui, într-o clipă fu lîngă cel intrat, pe care îl apucă de braț cu o mișcare îndemînatică și rapidă și-i făcu vînt afară. Oska predase istoria la viața lui, în nu știu ce institut de studii superioare.

Multe zile la rînd continuă să țiuie lopata lui Krist în sfărîmăturile de piatră. Kostocikin înțelese curînd că tehnica șlefuită a deținutului încetase demult să mai fie dublată de resurse fizice: în ciuda tuturor eforturilor, roaba lui era de fiecare dată mai puțin plină decît trebuia. Lucrul nu depindea de voința lui. Măsura o impunea un soi de simț lăuntric care conduce mușchii fiecăruia, teafăr sau neputincios, tînăr sau bătrîn și stors de vlagă. Din calcule reieșea că brigada dădea tot mai puțină producție, contrar speranțelor pe care și le pusese brigadierul în profesionalismul mișcărilor unui artist al lopeții cum era Krist. Kostocikin nu-i făcea observații, nu-l certa mai mult decît pe alții, nu se descărca înjurîndu-l, nu-l bătea la cap cu morala. Poate înțelegea că noul venit dă tot ce poate, economisind numai atît cît n-are voie să cheltuiască de dragul ochilor frumoși ai nici unui brigadier din nici un lagăr de pe lume. Sau simțea dacă nu înțelegea, pentru că sentimentele noastre sînt mai bogate decît rațiunea, iar limba vlăguită a deținutului nu exprimă tot ce are pe suflet. Pălesc și sentimentele, dar mult mai tîrziu decît gîndurile, mult mai tîrziu decît graiul omenesc, decît limba. În ce-l privește pe Krist, adevărul e că acesta lucra cum nu mai lucrase demult, și deși randamentul lui nu mai corespundea categoriei a doua, el o primea în continuare. Pentru aplicație, pentru zel . . .

Da, categoria a doua era mai mult decît ce putea da Krist. Întîia o primeau spărgătorii de norme, cei care scoteau o sută douăzeci la sută și peste. Asemenea deținători de recorduri nu existau în brigada lui Kostocikin. Existau însă unii de categoria a treia, cei care scoteau norma, ca și de-a patra, destinată celor care nu și-o îndeplineau și făceau numai șaptezeci-optzeci la sută. Aceștia nu erau însă niște leneși declarați, pentru care exista și o a cincea categorie de hrană, așa numita rație disciplinară. Brigada lui Kostocikin nu avea nici asemenea specimene.

Treceau zilele, Krist slăbea mereu și-i plăcea tot mai puțin liniștea docilă din baraca brigăzii lui Kostocikin. Dar într-o zi Oska, profesorul de istorie, îl luă pe Krist de-o parte și-i șopti: « Azi vine casierul. Vezi că șeful te-a trecut pe stat . . . » Krist își simți bătăile inimii. Înseamnă că îi aprecia sîrguința și priceperea. Acest brigadier venit din Harbin, care auzise de Einstein, avea o conștiință, orice s-ar zice . . .

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

În brigăzile în care lucrase pînă atunci, lui Krist nu i se mai întîmplase să fie trecut la plată. În toate se găseau negreşit oameni mai vrednici, fie că aveau mai multă forţă fizică şi lucrau mai bine, fie că erau prieteni ai brigadierului, dar Krist nu făcea niciodată consideraţii fără rost pe această temă. Categoriile se revizuiau o dată la zece zile şi se fixau în funcţie de randamentul decadei scurse, dar indiferent ce cartelă de masă ar fi primit, Krist o punea în legătură cu capriciile sorţii, cu norocul sau cu ghinionul, cu succesul sau cu eşecul, care sînt trecătoare, se schimbă, nu rămîn veşnic aceleaşi.

Ştirea că în acea seară va încasa nişte bani îi umplu lui Krist şi trupul, şi sufletul de o caldă, nestăpînită bucurie. Omul nu duce lipsă de capacitatea şi forţa de a se bucura. Cîţi bani au să-i dea? Să fie numai cinci sau şase ruble şi tot e ceva: şi alea ajung pentru tot atîtea kilograme de pîine. Krist era dispus să-l divinizeze pe Kostocikin şi abia aştepta sfîrşitul zilei de muncă.

Şi sosi casierul. Era un tip cît se poate de comun, dar îmbrăcat într-o splendidă scurtă de blană, un angajat contractual. Îl însoţea un militar din trupele de pază, care-şi ţinea ascuns undeva revolverul sau pistoletul, dacă nu-l lăsase cumva la corpul de gardă. Casierul se aşeză la masă şi-şi întredeschise servieta, care era plină de teancuri de bancnote, uzate şi de diverse culori, părînd nişte cîrpe roase de atîta spălat. Extrase din ea un stat de plată, liniat foarte strîns şi plin de toate semnăturile posibile, aparţinînd unor oameni satisfăcuţi sau decepţionaţi de sumele primite. Casierul îl chemă pe Krist şi îi arătă locul bifat.

Atent, Krist simţi că se întîmplă ceva neobişnuit: era singurul care urma să semneze pentru bani. Nu se formase nici un fel de coadă. Poate că aşa îşi obişnuise oamenii grijuliul lor brigadier. În orice caz ,va trebui să mai reflecteze la acest lucru. Important era că el figura pe stat şi casierul îi dădea banii. Era un norocos.

Brigadierul lipsea, nu venise încă de la direcţie şi cel care urma să certifice identitatea primitorului era locţiitorul lui, Oska, profesorul de istorie, care îi arăta cu degetul locul unde trebuia să semneze.

— Dar . . . cît? întrebă Krist puţin răguşit, sufocîndu-se.

— Cincizeci de ruble. Mulţumit?

Lui Krist inima îi bătea să-i iasă din piept. Ce înseamnă să ai baftă! Cu mişcări pripite, semnă statul, zgîriind hîrtia cu peniţa ascuţită. Ba, era cît pe-aci să răstoarne călimara.

— Aşa, bravo! îl aprobă Oska.

Casierul îşi închise servieta cu zgomot.

— Nu mai e altcineva în brigada voastră?

— Nu.

Krist tot nu înţelegea ce se întîmplă.

— Şi banii? Vreau să zic banii.

— Banii i-am dat lui Kostocikin, îl lămuri casierul. Încă de cu ziuă. Cu mîna lui de fier în care zăcea o forţă pe care n-o avusese niciodată vreunul din abatajişti, scundul Oska îl smulse pe Krist de lîngă masă şi-i făcu vînt în penumbra barăcii.

Ceilalţi din brigadă tăceau. Nici un cuvînt în apărarea lui Krist, nici o întrebare. Nici măcar nu-l înjurau că-i tîmpit . . . Această tăcere îl afectă mai rău decît strînsoarea mîinii de fier a bestiei de Oska. Mai rău decît buzele plinuţe, de copil, ale lui Kostocikin.

Uşa barăcii se dădu de perete şi intră Kostocikin. Se îndrepta spre masa asupra căreia cădea lumina. Sub pasul lui rapid, uşor şi elastic, linoleumul de pe jos ai fi zis că nici nu se clintea.

— Uite că a venit brigadierul, vorbeşte cu el, zise Oska dîndu-se la o parte. Vrea bani, îi explică el lui Kostocikin, arătînd spre Krist.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Brigadierul înțelesese încă din prag. Cu sentimentul că se află pe un ring din Harbin, întinse un braț și îi aplică lui Krist o splendidă lovitură pornită « din umăr » care îl năuci și-l culcă la podea.

— Knock-out, knock-out ! țipa cu glasul lui răgușit Oska, sărind în jurul lui Krist, care era mai mult mort decît viu, și făcînd pe arbitrul de ri g. — Opt ... nouă ... knock-out !

Krist nu se ridica de jos.

— Bani? Ăsta vrea bani? se indigna Kostocikin în timp ce se așeza cu mișcări tacticoase la masă, primind lingura pe care i-o întindea Oska, gata să atace strachina cu mazăre.

— Fii atent, continuă el rar și sentențios: troțkiștii ăștia ne distrug și pe mine, și pe tine, Osea ! Au distrus țara. Ne distrug și pe noi. Voia bani artistul lopeții. Bani ! Auziți? De data asta striga, adresîndu-se tuturor. Pe mine n-o să mă tăiați voi. Dansează, Oska !

Krist era pe jos în continuare. Trupurile mătăhăloase ale brigadierului și plantonului îi astupau lumina. Și își dădu seama brusc: Kostocikin era cherchelit, dar cherchelit bine. Își aminti de cele cincizeci de ruble trecute pe numele lui. Cît spirt putea fi cumpărat pe banii ăia, spirt alocat de fapt brigăzii ...

Oska, locțiitorul, începuse să danseze la poruncă, însoțindu-și mișcările de cîte un cuplet:

Două albii cumpărai
Și soția mea-i Rozita ...

— Asta-i de-a noastră, din Odesa, șefu'. Îi spune *De la pod la abator*. Și Oska, profesor de istorie la nu știu ce institut din capitală și tată a patru copii, își reluă dansul.

— Oprește-te, toarnă-mi !

Oska bîjbîi pe sub pat și scoase o sticlă din care vărsă o cantitate de lichid într-o cutie de conserve. Kostocikin o dete peste cap și își continuă masa, pescuind cu degetele ultimele boabe de mazăre din strachină.

Oska îl ridică de jos pe Krist și îl împinse la lumină.

— Ce, te-au lăsat picioarele? Dar nu-ți primești rația? Cine ia categoria a doua? Ori nu-ți ajunge, troțkist ticălos ce ești !

Krist tăcea. Tăceau toți din brigadă.

— Am să vă strivesc pînă la unul. Fasciști blestemați, tuna și fulgera Kostocikin.

— Hai, du-te la priciul tău, artistule, îl îndemna împăciuitor Oska pe Krist, altfel o mai încasezi de la brigadier. Aceasta în timp ce-l cuprindea cu brațul pe beatul Kostocikin, pe care-l conduse și-l răsturnă în patul lui din ungherul barăcii. Era un pat de scînduri arătos, de o singură persoană, singurul pat adevărat din toată baraca, toate celelalte fiind priciuri de cîte două persoane, suprapuse, de tip cușetă. Oska, locțiitor al brigadierului și gospodar, avîndu-și patul în marginea barăcii, își prelua cea de a treia funcție importantă și oficial recunoscută, aceea de gardă de corp, de veghetor al somnului nocturn, al liniștii și vieții brigadierului. Mergînd pe bîjbîite, Krist ajunse cumva la patul lui.

Dar nu le fu dat să adoarmă, nici lui Kostocikin, nici lui Krist, căci ușa barăcii se deschise, eliberînd un val de abur lăptos. Pe ușă intră un individ cu o căciulă de blană cu clape, îmbrăcat într-un palton gros de culoare închisă, cu guler de caracul. Paltonul era destul de șifonat, iar gulerul ros, dar era totuși un palton adevărat și un caracul autentic.

Individul traversă toată baraca pînă la masa pe care cădea lumina și se opri lîngă patul lui Kostocikin. Oska îl salută cu respect și începu să-și scuture șeful.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— Te caută Minea Grecul. Numele îi era cunoscut lui Krist. Era al şefului brigăzii de borfaşi.

— Te caută Minea Grecul. Dar Kostocikin făcuse deja ochi şi se ridică în capul oaselor, rămînînd pe pat cu faţa în lumină.

— Şi zi, tot cu păhărelul, Dresorule?

— Păi să vezi ... M-au obligat jigodiile astea ...

Minea Grecul emise un mormăit: înţelegea situaţia.

— Au să te arunce odată în aer, Dresorule! Ce zici? Au să-ţi pună dinamită sub pat, au să dea foc fitilului şi zvrrr ..., zise Grecul arătînd cu degetul spre tavan. Ori au să-ţi taie capul cu fierăstrăul.-Dar eşti gros de ceafă, o să cam aibă de lucru.

Revenindu-şi încet din ameţeală, Kostocikin aştepta să vadă ce vrea Grecul.

— Nu bem cîte una mică? O dăm gata în doi timpi.

— Nu. La noi în brigadă spirtul curge rîu, ştii bine. Am o chestie mai serioasă.

— Îţi stau la dispoziţie.

— « Îţi stau la dispoziţie », îl îngînă Minea Grecul. Văd că ai învăţat la Harbin cum se vorbeşte în societate.

— Am zis şi eu, se grăbi s-o repare Kostocikin. Fapt e că nu ştiu încă ce vrei de la mine.

— Uite ce e. Grecul începu să-i spună ceva repede, Kostocikin da din cap aprobativ, apoi Grecul îi desenă ceva cu degetul pe masă şi Kostocikin iar dădu din cap în semn de înţelegere. Oska urmărea discuţia cu interes. Am fost la normator zicea Minea Grecul, rostind aceste cuvinte nici cu amărăciune, nici cu însufleţire, ci pe tonul cel mai normal cu putinţă. Normatorul zice: e rîndul lui Kostocikin.

— Da, dar mie şi luna trecută mi-au tăiat ...

— Eu ce pot să fac? ... Vocea grecului se înviorase. Ai noştri de unde să-şi scoată metrişorii cubi? Am vorbit cu normatorul. Normatorul îmi spune: e rîndul lui Kostocikin.

— Da, dar ...

— Hai, lasă acum, ce contează? Doar ştii bine în ce situaţie sîntem.

— Bine, fie, zice Kostocikin. Înţelege-te cu ăia de la birou, spune-le să ia de la noi.

— Nu-ţi fie frică, inginerule, îi zise Minea Grecul bătrînu-l pe umăr. Azi mă ajuţi tu, mîine o să te ajut eu. Cu mine nu ieşi în pierdere. Ce-mi dai astăzi, primeşti mîine.

— ... *Mîine o să-ţi dau o sărutare* ... După ce se temuse o clipă că şovăiala brigadierului ar putea compromite totul, Oska începu să schiţeze nişte paşi de dans, bucuros că acesta luase pînă la urmă o hotărîre.

— Ei, rămîi cu bine, Dresorule, zise Minea Grecul, ridicîndu-se de pe laviţă. Zicea normatorul: du-te fără teamă la Kostocikin, la Dresor. Ăla are-n el un strop de sînge de coţcar. Aşa că nu-ţi fie frică şi nu-ţi face gînduri. Băieţii tăi o să o scoată ei la capăt. Ai nişte artişti ai lopeţii de clasa întîi ...

La spital

O fi fost Krist înalt, dar infirmierul îl depăşea. Lat în umeri, cu maxilarele puternice, confirma o foarte veche părere a lui Krist, anume că toţi şefii au maxilarele puternice. Ţinîndu-l pe Krist într-un colţ, infirmierul îşi examina vădit satisfăcut achiziţia.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

— Şi zici că ai fost sanitar?

— Da.

— Asta-i bine. Am nevoie de un sanitar. De un sanitar adevărat. Ca să fie ordine. Şi infirmierul arătă cu un gest circular al mîinii încăpătoarea infirmerie moartă, semănînd cu un grajd de cai.

— Eu sînt bolnav, zise Krist. Vreau să mă internez în spital . . .

— Toţi sînt bolnavi. Ai tot timpul. O să facem ordine. O să punem în funcţiune dulapu-ăsta, şi asistentul ciocăni cu degetul în uşa unui imens dulap gol. Ei, s-a făcut tîrziu. Spală pe jos şi culcă-te. Pe mine să mă scoli cînd sună deşteptarea.

Krist începu să arunce pe duşumele apa rece ca gheaţa. Nici nu apucă să ude toate colţurile congelatei infirmerii, cînd fu întrerupt în îndeletnicirea sa de glasul somnoros al noului stăpîn.

Intrăîn încăperea vecină, care şi ea arăta ca un grajd. Într-un colţ era înghesuit un pat de scînduri. Acoperit cu un morman de pături rupte, de scurte îmblănite, de haine vechi, infirmierul era pe punctul de a adormi.

— Scoate-mi pîslarii, sanitarule, îi ceru lui Krist.

Krist îi trase din picioare pîslarii, care miroseau greu.

— Pune-i lîngă sobă, ceva mai sus. Cînd o să mi-i dai mîine dimineaţă să fie călduţi. Aşa-mi plac: călduţi.

Krist împinse cu o cîrpă murdară apa rece ca gheaţa într-unul din colţurile infirmeriei. Apa se prindea, se transforma în zoi ca suprafaţa unui rîu cînd înăspreşte, devenea gheaţă compactă. Krist frecă duşumelele, după care se culcă într-un pat de scînduri şi căzu imediat în semitoropeala lui obişnuită aici. Se trezi cu sentimentul că aţipise cu o clipă în urmă.

— Ce-i asta? Schimbul a început demult.

— Nu vreau să lucrez ca sanitar. Făceţi-mi trimiterea la spital.

— La spital? Spitalul trebuie să-l meriţi. Deci nu vrei să lucrezi ca sanitar?

— Nu, zise Krist, apărîndu-şi faţa, printr-un gest reflex, de o eventuală lovitură.

— Ieşi la muncă! Infirmierul îl dădu pe uşă afară, ieşi şi el şi porniră prin ceaţă spre corpul de gardă.

— Asta-i o putoare, un simulant. Puneţi-l la muncă, la muncă! se adresă el cu vocea ridicată soldaţilor care scoteau, ca în fiecare zi la ora aceasta, un grup de deţinuţi în afara gardului de sîrmă ghimpată. Mai mult bruscîndu-l decît lovindu-l într-adevăr — văzuseră şi ei destule la viaţa lor — soldaţii îl luară pe Krist între baionete şi paturi de armă.

Mergeau după lemne de plavie, treabă uşoară. Le scoteau din grămezile formate astă primăvară la ţărmul unui rîu de munte, îngheţat acum pînă la fund. Descojiţi, spălaţi, uscaţi de vînt, buştenii erau cu dificultate smulşi din grămadă, unde îi reţinea vegetaţia acvatică, îndărătnicia pietrelor şi a buturugilor. Plavie era însă destulă şi buştenii uşori, ceea ce îl bucură pe Krist. Deţinuţii şi-i alegeau fiecare pe măsura puterilor. Drumul dus şi întors pe o distanţă de doi kilometri aproape că le umplea ziua de muncă. Ei erau o secţie anexă a lagărului, o colonie mică, unde nevoile nu erau exagerate. Un punct special «de vitamine»*. Trăiască *vita!* Dar Krist nu sesiza, nu voia să sesizeze această cruntă ironie.

Zilele treceau şi lui Krist nu i se făcea trimiterea la spital. Li se făcea altora, dar nu lui. Infirmierul venea în fiecare dimineaţă la corpul de gardă şi arătînd cu mănuşa spre el, le striga soldaţilor din escortă:

— Puneţi-l la muncă, la muncă!

---

* Colonie penitenciară profilată pe culegerea, depozitarea şi transportul cetinei de jnepeni, din care se prepara un extract considerat o vreme a avea virtuţi antiscorbutice.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Şi totul pornea de la început.

Spitalul, rîvnitul spital era la numai patru kilometri de colonie. Dar ca să ajungă cineva acolo, îi trebuia trimitere, adresă. Infirmierul își dădea seama că el e stăpîn peste viața și moartea lui Krist. Lucrul nu-i scăpa nici acestuia.

De la baraca în care dormea Krist — în care «locuia», cum se spune în lagăr — pînă la corpul de gardă erau cam o sută de pași. Colonia de vitamine era una din cele mai lăsate în paragină, ceeace făcea să pară și mai mare contrastul între înaltul, masivul, teribilul infirmier și nulitatea care se numea Krist.

Pe această cărare de o sută de pași Krist întîlni o figură care i se păru cunoscută. Nu izbutea să-și amintească de unde. Omul trecuse de el, îl înghițise ceața. Memoria extenuată de subnutriție nu era în stare să-l ajute pe Krist. Și totuși... Înfruntînd gerul, foamea, durerea degerăturilor de la mîini și de la picioare, zile și nopți la rînd el fu preocupat de un singur lucru: cine era necunoscutul? Cu cine se întîlnise el pe cărare? Nu cumva era pe punctul de a-și pierde mințile? Îl cunoștea pe omul care pierise în ceață, și nu de la Moscova, nu «din libertate». Nu, — era ceva mult mai important, mult mai recent. Și Krist își aminti. Acel om fusese comandant de lagăr acum doi ani, dar nu al celui de vitamine, ci al celui de la aur, de la exploatarea auriferă, unde Krist făcuse cunoștință și stătuse față în față cu adevărata Kolîma. Era comandantul, «vampirul» lagărului în argoul borfașilor. Comandant dintre angajații liberi, judecat în timp ce Krist mai era acolo. După proces dispăruse, se spunea că fusese împușcat și iată-l aici, întîlnit de Krist pe cărare, în «anexa de vitamine». Krist îl găsi pe fostul director la birou. Lucra într-o funcție pe care Krist n-o cunoștea, una de funcționar, fără îndoială; fostul director fusese condamnat bineînțeles în baza articolului cincizeci și opt, dar nu și al vreuneia din «literele» articolului, ceea ce îi permitea să lucreze într-un birou.

Desigur, Krist putea să cunoască aceste detalii și să-l recunoască pe director. Acela n-avea însă cum să-l rețină pe Krist. Și totuși... Krist se apropie de grilajul în spatele căruia stau funcționarii de birou din toată lumea...

— Te-ai prins cine sînt, nu-i așa? îi zise cu o expresie de argou fostul director al lagărului, întorcîndu-și fața spre el.

— Da. Dacă sînt de la aur... îi răspunse Krist.

— Mă bucur să văd pe cineva dintr-ai noștri. Și citindu-l perfect pe Krist, fostul director adăugă: — Treci pe la mine diseară. O să-ți aduc un hering.

Nu-și știau unul altuia nici numele de botez, nici pe cel de familie. Dar acel puțin, acel efemer care-i unise cîndva întîmplător devenise dintr-o dată o forță în stare să schimbe viața unui om. Oferindu-și heringul nu unui camarad famelic de la «vitamine», ci anume lui Krist, care fusese cu el la aur, directorul nu uitase și era conștient de faptul că aurul și «anexa de vitamine» sînt două lucruri diferite. Nici unul, nici celălalt n-au făcut vreo aluzie la acest lucru. Dar amîndoi înțelegeau, simțeau cele de cuviință: Krist, dreptul lui de muncitor în subteran, iar fostul director obligația lui de șef.

Acesta din urmă continuă să-i aducă lui Krist cîte un hering în fiecare seară. Heringul era tot mai mare de la o seară la alta. Bucătarul nu se mira de capricioasa și brusca schimbare de gusturi a funcționarului, care pînă atunci renunța la porția lui de hering. Krist îl mînca după obiceiul de la mină: cu piele, oase și cap cu tot. Uneori fostul director îi aducea și cîte o pîine începută. Krist își dădea seama că gustosul hering începe să devină un pericol. Ar putea să nu-l mai primească în spital, fiindcă trupul lui își va pierde aspectul necesar pentru internare. Pielea îi va fi mai puțin uscată, crucea șalelor nu-i va mai ieși suficient în relief. Îi povesti deci directorului că a fost trimis în spital, dar că infirmierul l-a oprit aici cu de la sine putere și că acum...

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— Da, ăla-i o mare canalie. Am mai mult de un an de cînd sînt aici și n-am auzit de la nimeni o vorbă bună despre această lichea. Nu-i nimic, îl păcălim noi. Trimiteri în spital se fac zilnic. Și hîrtiile eu le completez, încheie zîmbind fostul director.

În aceeași seară, Krist fu chemat la corpul de gardă. Acolo mai erau doi deținuți. Unul avea o valijoară de placaj.

În pridvor ieși gardianul de serviciu.

— N-are cine să vă escorteze. Vă trimitem mîine.

Pentru Krist aceasta echivala cu moartea: a doua zi va ieși la iveală totul. Infirmierul îi va face vînt în cine știe ce infern. Krist nu știa ce nume poartă acel infern unde putea ajunge și nici cum arată acel mai rău decît ceea ce trăise pînă acum. Dar nu se îndoia că asemenea locuri unde e și mai rău există. Tot ce-i rămînea era să aștepte și să tacă mîlc.

Gardianul de serviciu își făcu a doua oară apariția.

— Mergeți în baracă. N-are cine să vă escorteze.

Deținutul cu valijoara făcu un pas înainte.

— Dați-mi mie adresa, cetățene gardian. Îi duc eu. Mai bine decît orice militar. Dumneavoastră mă cunoașteți, nu? Am mai făcut oficiul ăsta, și de cîte ori! Eu sînt dintre cei scutiți de escortă. Și-apoi unde să fugă? Noaptea, pe ger...

Gardianul de serviciu intră în cabina corpului de gardă, de unde reveni imediat și-i dădu omului cu valijoara un plic confecționat din hîrtie de ziar.

— Lucrurile le aveți cu voi?

— Ce putem avea?...

— Atunci, plecarea!

Zăvorul de metal se deschise și-i eliberă pe cei trei deținuți în ceața geroasă și albă.

Scutitul mergea în față, alerga, după cum i se părea lui Krist. Ceața se desfăcea din loc în loc, lăsînd să treacă lumina galbenă a felinarelor străzii.

Se scurse un timp infinit. Lui Krist îi alunecau stropi fierbinți de sudoare pe burta suptă, pe spatele costeliv. Inima îi bătea să se rupă. Dar Krist alerga, alerga mereu după tovarășii lui care pluteau prin ceață. O cotitură la ieșirea din colonie și dădură în șosea.

— Ne ții în loc...

Pe Krist îl trecu spaima că au să-l lase, să-l părăsească.

— Uite ce e, zise scutitul. Știi unde-i spitalul?

— Știu.

— Noi o luăm înainte. Te așteptăm la intrare.

Cei doi pieriră în beznă, iar Krist, trăgîndu-și răsuflarea, începu să se tîrască de-a lungul șanțului, poposind o clipă și zvîcnind iar înainte. Își pierduse mănușile, dar nu-și mai simțea mîinile, pișcate de ninsoare, de gheață și pietre. Gemea, horcăia, zgîria pămîntul. Nu vedea nimic înaintea lui, decît ceață albă. Din ceața aceea se iveau brusc, urlînd înfuriate, imense camioane care dispăreau imediat. Iar Krist nu se oprea la trecerea lor, ca să-și reia abia după aceea mersul lui tîrîș spre spital. El se ținea cu mîinile de șanț, de muchea taluzului întinsă prin întunericul înghețat, ducînd spre căldură și salvare. Krist se tîra, se tîra, se tîra.

Ceața prinse a se mai rări și Krist distinse turnanta spre spital și măruntele clădiri ale coloniei. Vreo trei sute de pași, nu mai mult. Și cu o nouă serie de horcăituri, Krist își reluă mersul tîrîș.

— Credeam că ai crăpat, rosti cu o indiferență lipsită de ostilitate scutitul, care stătea în pridvorul barăcii spitalului. Fără tine nu ne primesc.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Krist nu-i asculta şi nu răspunse. Sosise momentul cel mai important şi cel mai greu: îl vor interna în spital sau nu?

Apăru medicul, un tînăr respirînd curăţenie, cu un halat neverosimil de alb pe el şi îi trecu pe toţi trei într-un registru.

— Dezbrăcaţi-vă.

Pielea lui Krist se descuama şi îi cădea de pe trup în lamele fine, asemănătoare cu amprentele dactiloscopice din dosarul personal.

— Pelagră, opină scutitul.

— Şi eu am avut aşa ceva, zise cel de-al treilea, şi Krist acum îl auzea deschizîndu-şi întîia dată gura. Mi-au luat amîndouă mănuşile. Mi le-au trimis la Magadan, la muzeu.

— La Muzeu? se miră dispreţuitor scutitul. Că nu găseau ei destule ca ale tale-n Magadan!

Dar cel de-al treilea deţinut nu-l asculta pe scutit.

— Mă! zise el apucîndu-l de braţ pe Krist. Fii atent la mine! La boala asta sigur o să-ţi prescrie injecţii cu ser fierbinte. Mie mi-au prescris şi le-am schimbat pe pîine cu borfaşii. Aşa m-am făcut bine.

Doctorul scoase dintr-un dulap fişele clinice. Trei. Îi internează pe toţi trei. Intră un sanitar.

— În salonul doi deocamdată.

Duşul cu apă caldă, rufărie fără păduchi. Coridorul, unde pe măsuţa gardianului mai ardea încă feştila unui opaiţ cu untură de peşte, făcut din căpăcelul unui borcan de conserve. Uşa dînd în salonul gol, care mirosea a ger, a drum, a gheaţă. Sanitarul plecă după lemne, să aprindă focul în soba rece de tuci.

— Uite ce e, zise scutitul, dormim împreună, altfel am mierlit-o.

Se culcară toţi trei într-un pat, băgaţi unul într-altul. Apoi scutitul ieşi de sub cele trei pături, adună toate saltelele şi păturile din salon, le puse grămadă peste ceilalţi doi deţinuţi, după care se înşurubă şi el în pat, făcîndu-şi loc în braţele scheletice ale lui Krist.

Bolnavii adormiră.

Leşinul

Peretele începu să se clatine şi-mi năvăli în gît cunoscutul, dulceagul gust al greţii. Chibritul stins de pe podea îmi trecea a mia oară prin faţa ochilor. Întinsei mîna după acest chibrit enervant, ca să constat că dispăruse: nu mai vedeam. Lumea încă nu mă părăsise cu totul: mai era vocea aceea depărtată, insistentă a surorii medicale, care venea de undeva din stradă. Mai zării pe rînd nişte halate, colţul unei clădiri, cerul plin de stele; apăru o enormă ţestoasă cenuşie, cu un licăr de indiferenţă în ochi; cineva îi rupea coastele şi eu intrai tîrîş într-un fel de vizuină, sprijinindu-mă pe braţele încordate, singurele în care aveam încredere.

Îmi aduc aminte de nişte degete străine şi insistente, care îmi potriveau capul şi umerii pe pernă. Totul se linişti şi rămăsei singur cu un uriaş, un fel de Guliver. Zăceam ca o gînganie pe o scîndură şi cineva mă studia atent printr-o lupă. Mă întorsei, dar mişcările îmi erau urmărite de lupa aceea care îmi inspira groază. Stăteam ghemuit sub acel geam oribil. Abia după ce sanitarii m-au dus în pat şi a venit

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

blînda pace a singurătății, îmi dădui seama că lupa lui Guliver nu fusese un coșmar ci ochelarii medicului de gardă. Mă inundă o bucurie imposibil de tradus în cuvinte.

Mă durea capul, mi se învîrtea la cea mai mică mișcare și eram incapabil să mă gîndesc la ceva. Tot ce puteam era să-mi amintesc și vechi scene generatoare de spaimă începură să-mi revină în memorie ca niște cadre dintr-un film mut, tulburi, în alb și negru. Dulceaga senzație de greață, asemănătoare cu cea produsă de anestezierea cu eter, nu-mi trecea. O cunoșteam și acum îmi dădui seama de unde vine. Îmi adusei aminte de prima zi liberă — era în Nord, cu mulți ani în urmă — care ni se dăduse după șase luni de muncă fără răgaz. Fiecare voia atît: să zacă întins, fără cîrpit de haine, fără o mișcare . . . Furăm sculați însă de dimineață și trimiși după lemne de foc. La opt kilometri de colonie era o exploatare forestieră: de acolo trebuia să-și aleagă fiecare cîte un buștean pe măsură și să-l care pînă acasă. Hotărîi să mă abat din drum: la vreo doi kilometri erau niște stive vechi, unde-mi puteam găsi lemnul potrivit. Urcușul era dificil. Ajuns la locul cu pricina, constatai că nu erau decît bușteni mari. Și mai sus se vedeau niște lemne îngrămădite cam de-a valma. Urcai pînă acolo. Trunchiuri subțiri existau, dar erau prinse cu vîrfurile sub un cub de lemne tăiate și eu n-aveam destulă forță ca să-l scot pe cel care-mi trebuia. Încercai de cîteva ori, pînă rămăsei definitiv extenuat. Cum însă nu mă puteam întoarce cu mîna goală, îmi adunai ultima brumă de putere și mă tîrîi și mai sus, pînă o la stivă acoperită de zăpadă. Mă chinuii mult timp pînă dădui la o parte, cu mîinile și picioarele, zăpada afînată care scîrțîia sub tălpi și reușii să extrag în cele din urmă un buștean. Era însă prea greu. Îmi scosei de la gît prosopul care-mi ținea loc de fular, legai cu el capătul subțire al bușteanului și începui să-l tîrăsc în jos. Bușteanul sălta și mă lovea peste picioare. Sau mi se smulgea din mînă și pornea la vale mai repede decît mine. Alteori se împiedica în tufele de jnepeni sau se îngropa cu capătul gros în zăpadă și eram obligat să mă cațăr îndărăt ca să-l fac să se urnească din loc. Eram încă sus pe coasta muntelui cînd observai că prinde a se întuneca. Îmi dădui seama că trecuseră multe ore și pînă la drumul care ducea în colonie și în zonă mai era de mers. Apucai de fular și trunchiul de copac se repezi iarăși la vale, în salturi. Îl tîrîi pînă la drum. Pădurea începu să mi se clatine în fața ochilor. În gît îmi năvăli o greață dulceagă și îmi revenii în fire abia în cabina troliului, unde manipulantul îmi freca mîinile și obrajii cu zăpadă înțepătoare.

Toate acestea le vedeam acum pe zidul unei camere de spital.

Dar cel care-mi ținea mîna în mîna lui nu era omul de la troliu, ci un medic. Alături zării un tensiometru. Mă bucurai dîndu-mi seama că nu sînt în Nord.

— Unde sînt?

— La Institutul de neurologie.

Doctorul mă întreba ceva. Răspundeam cu dificultate. Voiam să fiu singur. Nu mă temeam de amintiri.

Mai

Fundul unui butoi de lemn fusese scos și înlocuit cu benzi de tablă dispuse sub formă de grilaj. În butoi stătea cîinele Kazbek. Sotnikov îl ținea cu carne crudă și ceruse tuturor să-l zădărească atunci cînd trec pe lîngă el, împungîndu-l cu un băț. Hîrîindu-se, Kazbek rodea capătul bățului pînă-l făcea țăndări. Era viitorul cîine de pază al șefului de lucrări, care îl învăța să fie rău.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Tot timpul războiului aurul se alegea cu albia, mod de extracţie interzis pînă atunci. Înainte, cu albia putea lucra numai un spălător anume, din serviciul de prospecţiune. Pînă la război planul zilnic se calcula în metri cubi de pietriş; în timpul războiului, în grame de metal.

Un covătar care avea o singură mînă aduna cu dexteritate pietrişul în albie ajutîndu-se de o răzuitoare. Clătindu-l cu apă, scutura concentrat albia deasupra pîrîului, lăsînd să cadă piatra spălată. După ce se scurgea apa, pe fundul vasului rămînea un grăuncior de aur; punînd albia jos, muncitorul prindea grăunciorul cu unghiile şi-l muta pe un petec de hîrtie. Hîrtia o îndoia pînă făcea din ea un pliculeţ ca acelea în care se vînd prafurile la farmacie. O brigadă întreagă de ciungi — automutilaţi — spăla aur iarna şi vara. Granulele de metal, micile bobiţe de aur erau predate la casieria exploatării. Primeau hrană în schimb.

Anchetatorul penal Ivan Vasilievici Efremov a descoperit un ucigaş misterios căutat de mai bine de o săptămînă.

ntr-o căsuţă de lemn care aparţinea formaţiei de prospecţiuni geologice fuseseră găsiţi patru artificieri morţi, ucişi cu lovituri de secure. Se furase pîine şi tutun; bani nu erau în casă. După o săptămînă, la cantina muncitorilor, un tătar din brigada de dulgheri a lui Ruslanov dădu cuiva trei degete de tutun în schimbul unui peşte fiert. Tutun la exploatare nu mai era de la începutul războiului; unii aduseseră «dinamită», un tutun verde şi nefermentat, trăznitor de tare, alţii făcură încercarea de a-l cultiva. Tutun aveau numai angajaţii liberi. Tătarul fu arestat şi recunoscu totul: ba, mai mult, indică şi locul din pădure unde aruncase în zăpadă securea plină de sînge. Ivan Vasilievici Efremov primi o gratificaţie de zile mari.

Întîmplarea făcea ca Andreev să fie vecin de prici cu tătarul, un băiat famelic şi foarte oarecare, un «slăbănog». Fu arestat şi Andreev. Îi dădură drumul după două săptămîni, timp în care se întîmplaseră multe. Kolka Jukov îl înjunghiase pe detestatul şef de brigadă Koroleov. Era omul care îl bătea pe Andreev în fiecare zi, în faţa întregii brigăzi, dar o făcea cu calm, metodic şi Andreev se temea de el.

Andreev îşi pipăi în buzunarul scurtei de postav bucata de pîine albă, americănească, rămasă de la masa de prînz. Existau o mie de procedee prin care se putea prelungi plăcerea mîncării. Putea linge bucata aceea de pîine, pînă îi pierea complet din palmă; putea rupe din ea pe pipăite o fărîmă după alta, dar extrem de mici şi le putea suge pe rînd, plimbîndu-le prin gură cu limba. O putea prăji pe sobă — foc se făcea tot timpul — lăsînd-o să se usuce puţin, şi atunci ar fi mîncat-o sub formă de bucăţele bine rumenite, — încă nu chiar pesemeţi, dar nici pîine. Putea s-o taie cu cuţitul în felii foarte subţiri şi numai atunci să le pună la prăjit. Putea s-o fiarbă în apă, să o lase să dea cîteva clocote, să amestece şi să o transforme într-o supă fierbinte, într-o cremă de făină. Putea s-o mărunţească în apă rece, să pună sare şi ieşea un fel de papară. Totul trebuia făcut în sfertul de ceas cît îi rămăsese din pauza de prînz. Andreev îşi mîncă pîinea în alt fel. Pe sobă, într-o cutie mică de conserve fierbea nişte apă, apă proaspătă de zăpadă, dar cu impurităţi în ea: praf de cărbune, ace de jnepeni căzute înăuntru. El îşi cufundă pîinea în albul înfuriat al apei clocotite şi aşteptă. Pîinea se umfla ca un burete, ca un burete alb. Cu un beţigaş, cu o aşchie de lemn, Andreev rupea cîte o bucăţică din acel burete. Umflată de apă, pîinea i se topea în gură într-o clipă.

Nimeni nu dădea vreo atenţie distracţiei lui Andreev. El era unul din sutele de mii de *prăpădiţi* ai Kolîmei, un *terminat* a cărui minte începuse demult să nu mai răspundă la comenzi.

Caşa era tot din *lend lease*: fulgi de ovăz americani cu zahăr. Şi pîinea era venită prin *lend lease*: făină canadiană cu adaos de oase şi orez. La copt ieşea excepţional

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

de pufoasă şi nimeni de la magazie nu risca să taie raţiile de cu seara, pentru că bucata de două sute pierdea peste noapte zece pînă la cincisprezece grame şi cel mai cinstit tăietor de pîine se putea trezi infractor fără voie. Pîinea albă era asimilată de organism aproape fără reziduuri, încît omul, dacă avea ceva de eliminat din el, aceasta se întîmpla o dată la cîteva zile.

Supa — felul întîi — era şi ea venită tot prin *lend lease*, şi aroma de carne de porc înăbuşită, ale cărei fibre se vedeau plutind asemenea bacililor tuberculozei la microscop, ajungea în strachina fiecăruia la masa de prînz...

Ar fi fost şi salam, se zicea, salam conservat, dar pentru Andreev el rămase un basm, ca şi laptele condensat « Alfa », pe care mulţi îl ţineau minte de copii, din pachetele ARA*. Înseamnă că firma « Alfa » mai exista.

Tot prin *lend lease* erau veniţi şi bocancii de piele maro cu talpa groasă, lipită. Aceşti bocanci de piele fuseseră distribuiţi numai personalului de conducere, dar în aşa fel că nici măcar maiştrii mineri nu primiseră toţi încălţămintea de import. Tot la conducerea minei ajunseseră şi « seturile » împachetate în cutii : costume, sacouri şi cămăşi cu cravată.

Se vorbea şi de nişte obiecte de lînă care s-ar fi dat, colectate în America de la populaţie, dar ele nu ajunseră pînă la deţinuţi, ştiut fiind cît de experte sînt nevestele ştabilor cînd e vorba de lucruri de calitate.

Pînă la deţinuţi ajunseră cu bine, în schimb, uneltele. Era vorba de lopeţi, venite prin acelaşi *lend lease*, lopeţi americăneşti încovoiate, cu coada vopsită şi scurtă. Erau nişte unelte uşoare, se vedea că îşi bătuse cineva capul şi cu lopeţile. Toţi erau mulţumiţi de ele, atîta doar că fiecare îi scotea coada vopsită şi îi punea alta, dreaptă şi lungă, pe măsura omului, vîrful cozii trebuind să ajungă pînă la bărbie. Fierarii le dezdoiră puţin la buză, le ascuţiră şi rezultatul fu o unealtă de mîna-ntîi.

Topoarele americane nu erau bune de nimic. Nici nu erau topoare, ci nişte bărdiţe în genul tomahawkurilor indiene din Mayne Reed, nepotrivite pentru o treabă de dulgherie serioasă. Ele făcură o profundă impresie asupra dulgherilor noştri, care aveau sentimentul că asistă la dispariţia unei unelte milenare.

Fierăstraiele erau grele, gorase şi improprii pentru lucru. Excelent era în schimb solidolul, alb ca untul şi fără miros. Borfaşii făcură încercarea să-l vîndă drept unt, dar la exploatare nu mai era nimeni în stare să cumpere unt.

Studebekkerele primite prin *lend lease* cutreierau Kolîma încoace şi încolo, urcîndu-i şi coborîndu-i pantele. Era singura maşină din Extremul Nord care n-avea dificultăţi la urcuşuri. Enormele Diamonduri, primite tot prin *lend lease*, cărau cîte nouăzeci de tone.

Ne tratam prin *lend lease*: medicamentele erau americane şi îşi făcuse pentru prima oară apariţia miraculoasă — la începuturile ei — sulfidina. Tot ce era recipient în laborator era cadoul Americii, ca şi aparatura de radiologie, termofoarele şi pungile de cauciuc, totul ...

Că pîinea albă ar fi pe sfîrşite se vorbea încă de anul trecut, după luptele de la Kursk, dar Andreev nu dădea atenţie zvonurilor de acest gen, curente în lagăr. Ce va fi aia va fi. Trecuse încă o iarnă şi el mai era în viaţă. Proiectele lui nu mergeau mai departe de seara zilei respective.

— Vine bruneţica, vine ! Pîinea neagră ! Ai noştri înaintează spre Berlin.

— Neagra-i mai sănătoasă, i-am auzit pe doctori.

— Americanii ăia-s nişte tîmpiţi, aşa e.

---

* ARA — *American Relief Administration* (Administraţia americană de ajutor). A funcţionat între 1919 — 1923. *(N. T.)*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Pe șantierul acestei exploatări aurifere în pregătire nu exista nici un aparat de radio.

Andreev își aminti o expresie a lui Voronov: « epidemia asasinatelor ». Crima e contagioasă. Cum era undeva ucis un șef de brigadă apăreau imediat imitatorii și-i vedeai pe șefii de brigadă angajîndu-și oameni care să facă de gardă cît timp dorm, să le vegheze somnul. Toate măsurile de precauție s-au dovedit a fi inutile. Unul a fost înjunghiat, altuia i-au dat cu o rangă în cap, altuia, în sfîrșit, i-au tăiat gîtul cu fierăstrăul . . .

Andreev ședea lîngă un foc: îi venise rîndul la încălzire. Asta se întîmpla cu o lună în urmă. Era ora intrării în tură și stătea acolo împreună cu alți trei deținuți, ghemuiți în jurul focului care se potolise, toți cu mîinile întinse spre ultimele pîlpîiri ale flăcărilor, spre căldura care se împuțina. Aproape atingeau cu mîinile goale jăratecul, cu degetele lor degerate și insensibile. O ceață albă li se prăbușise pe umeri, pe umeri și pe spinările străbătute de fiori, de unde și dorința lor tot mai puternică de a sta grămadă la căldură. Nu le venea să se îndrepte, să-și dezlipească privirile de foc și n-aveau putere să se ridice și să meargă la locurile lor, fiecare la puțul lui, unde forau de atîta vreme . . . N-aveau putere să se scoale și să se ferească din calea șefului de brigadă care ajunsese acum foarte aproape de ei.

Imaginația înceată a lui Andreev încerca să fixeze obiectul cu care poate fi lovit șeful, dacă va sări la harță. O bucată de jăratec, eventual o piatră . . . jăratec mai degrabă . . .

Șeful mai avea acum vreo zece pași pînă la foc. Dintr-o galerie apropiată de cărarea pe care venea acesta, își făcu apariția un om cu o rangă în mînă. Neauzit, îl ajunse pe șef și îl izbi cu ranga. Șeful căzu cu fața în jos. Omul aruncă ranga în zăpadă și trecu pe lîngă focul unde stătea Andreev împreună cu ceilalți trei muncitori, îndreptîndu-se spre alt foc, mai mare, unde se încălzeau gardienii.

Andreev nu-și schimbase poziția în tot acest timp. Nici unul din cei patru nu se clinti din locul lui, nici unul nu avea puterea să se rupă de foc, de căldura tot mai puțină. Toți voiau să stea acolo pînă la capăt, pînă în clipa cînd o să fie alungați. Dar n-avea cine să-i alunge, brigadierul fusese ucis și Andreev era fericit, ca și tovarășii cu care se nimerise în ziua aceea.

Cu un ultim efort al bietului său creier sleit de inaniție, Andreev își dădea seama că trebuie să caute o ieșire. Să împărtășească soarta covătarilor ciungi nu voia. Nu putea căuta salvare nici în primejdioasele funcții din lagăr, el, care jurase să nu ajungă niciodată șef de brigadă. Drumul lui era altul: el nici nu va fura, nici nu-și va bate sau denunța camarazii. Andreev aștepta răbdător.

Azi dimineață noul brigadier îl trimise după amonită, un praf galben pe care artificierul îl vărsa în niște pungi de hîrtie. La marea fabrică de amonită, unde se depozita și se ambala explozibilul adus « de pe continent », lucrau numai deținute, munca fiind considerată dintre cele mai ușoare. Fabrica de amonită își pusese amprenta pe aceste femei: toate aveau părul blond, ca dat cu apă oxigenată.

În mica sobă de tuci din căsuța artificierilor ardeau cîteva bucățele galbene de amonită.

Andreev le arătă nota de comandă a brigadierului, după care își descheie nasturii scurtei de postav și începu să-și desfacă fularul găurit de la gît.

— Băieți, îmi trebuie niște obiele, zise el; dați-mi un sac.

— Dar ce, sînt sacii noștri? începu unul din artificieri, un tînăr, dar altul, un om mai în vîrstă, îi trase un cot și-l făcu să-și înghită vorba.

— Îți dăm un sac, zise vîrstnicul, poftim.

Andreev își scoase fularul de la gît și i-l dădu artificierului. Apoi rupse sacul, și făcu o pereche de obiele și începu să și le înfășoare pe picior la modul rural.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ştiut fiind că există trei sisteme de înfăşurare a obielelor: « ţărăneşte », « ca la armată » şi « orăşeneşte. »

Andreev şi le înfăşură deci ţărăneşte, începînd din susul căputei piciorului. Îşi vîrî cu greu picioarele în pîslari, se sculă, luă cutia de amonită şi ieşi. La picioare îi era cald, la gît frig. Ştia că nu vor ţine mult nici caldul, nici frigul. Dădu şefului amonita şi se întoarse lîngă foc. Trebuia să-l aştepte.

Şeful se apropie în sfîrşit şi el de foc.

— N-ar strica acum cîte-o ţigară, se grăbiră cu propunerea cîteva glasuri.

— Fumează cine are, cine nu, rabdă, replică brigadierul, care îşi desfăcu pulpana greoaie a şubei şi scoase o cutiuţă de tablă cu tutun.

Abia acum îşi desfăcu Andreev cîrpele care-i ţineau legaţi pîslarii, apoi îşi trase şi pîslarii din picioare.

— Bune obiele, zise unul încălţat cu nişte zdrenţe, fixînd fără invidie picioarele lui Andreev, învelite cu bucăţile de pînză deasă de sac de cea mai bună calitate.

Andreev se aşeză mai comod, îşi întinse picioarele şi scoase un răcnet. Izbucnise o flacără galbenă. Obielele îmbibate de amonită ardeau cu văpaie puternică şi înceată, în timp ce un foc mocnit îi cuprinsese şi pantalonii, şi pufoaica. Cei din imediata lui apropiere săriră într-o parte. Brigadierul îl trînti pe Andreev pe spate şi începu ăs arunce zăpadă peste el.

— Mi-ai făcut-o, ticălosule !

— Trimite după cal. Şi completează foaia de accident.

— Vine pauza de prînz, poate rezişti pînă atunci.

— Nu, nu rezist, minţi Andreev şi închise ochii.

La spital fu spălat pe picioare cu o soluţie de hipermanganat, după care fu aşezat într-un pat, fără să i se facă bandaje. Pătura stătea ridicată pe o carcasă, semăna cu un cort. Andreev se învîrtise de o internare de durată.

Spre seară un doctor îşi făcuse apariţia în salon.

— Atenţie, domnilor puşcăriaşi, zise el. S-a terminat războiul. S-a terminat de o săptămînă. Am aflat de la un curier venit de la conducere. E al doilea; primul se pare că a fost asasinat de nişte evadaţi.

Dar Andrreev nu-l asculta. Făcuse febră.

Cum a început?

Cum a început? În ce zi din iarna aceea s-a schimbat direcţia vîntului şi totul a devenit din cale afară de groaznic? Cît a ţinut toamna încă mai . . .

Cum a început? Brigada lui Kliuev era reţinută peste program. Caz fără precedent. Frontul de lucru era înconjurat de soldaţi. Frontul de lucru, adică o cavitate, o groapă imensă, pe marginea căreia stăteau soldaţii. În ea era o învălmăşeală de oameni grăbiţi care se mînau unii pe alţii. Unii cu o teamă ascunsă în suflet, alţii ferm convinşi că ziua aceea era un accident, că seara aceea era o excepţie. Se va face ziuă, va veni dimineaţa şi totul se va risipi, totul se va limpezi şi viaţa, chiar una de lagăr fiind, va reintra în vechiul ei făgaş. Reţinută peste program. De ce? Ca să-şi termine sarcina de plan. Viscolul şuiera subţire, o ninsoare măruntă şi uscată se izbea de obraji ca o ploaie de nisip. În conurile reflectoarelor cu care erau iluminate abatajele, ninsoarea se rotea în vîrtejuri asemenea firelor de praf într-un fascicul de raze solare. Îmi amintea de corpusculele jucînd în razele de soare filtrate prin

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ușa magaziei noastre de acasă. Cu deosebirea că în copilărie totul era mic, cald, bun. Aici totul era imens, geros și ostil. Scîrțîiau coșărcile de lemn cu care era cărat pietrișul la halde. Patru oameni apucau de coșarcă și o împingeau, o trăgeau, o roteau, o smuceau, o tîrau pînă la buza haldei, unde o basculau și o răsturnau vărsîndu-i conținutul pe pantă. Pietrișul înghețat se rostogolea fără zgomot la vale. Uite-l pe Krupeanski, pe Neiman, uite-l și pe brigadierul Kliuev. Toți îi dau bătaie, dar munca lor nu ia sfîrșit. Se făcuse unsprezece noaptea și sirena sunase la cinci — căci la cinci suna sirena exploatării aurifere, la cinci i se auzea șuierul, cînd brigăzii i se dădea drumul acasă. Acasă, adică în baracă. Și a doua zi, la cinci dimineața suna deșteptarea și începea o nouă zi de muncă, un nou plan zilnic. Brigada noastră intra în tură după a lui Kliuev, în același abataj. Azi ne-au pus să lucrăm într-un abataj vecin și brigada lui Kliuev am înlocuit-o abia la douăsprezece noaptea.

Cum a început? Într-o bună zi ne pomenirăm la mină cu mulți, cu foarte mulți ostași. Cele două barăci noi, barăci de bîrne pe care le construiseră deținuții pentru ei, fură cedate unității de pază. Noi am rămas să ne petrecem iarna în corturi, niște corturi cu pînza sfîrtecată, găurite de pietre de la pușcări. Corturile erau încălzite: niște pari bătuți în pămînt, cîteva stinghii și totul învelit în foi de tablă. Întrecort și tablă rămînea un strat de aer. La iarnă umpleți spațiul cu zăpadă, ziceau. Dar asta a fost mai tîrziu. Esențial era că barăcile noastre au fost date formației de pază. Băieții n-au fost încîntați: erau făcute din lemn verde și larița e lemnul dracului, nu-i plac oamenii, ori unde ai pune-o — pereți, dușumele, plafon — ea toată iarna verde rămîne. Asta o știau dinainte și cei despre care era de presupus că vor usca barăcile cu propriile lor coaste, și cei pe mîna cărora căzuseră prin voia hazardului. Paznicii își acceptară neșansa ca pe unul din dezagrementele serviciului în Nord.

De ce era nevoie de o formație de pază la mina Partizanul? Că o exploatare mare nu era: avea cu totul două-trei mii de deținuți în 1937. Exploatările apropiate Asaltul și Berzino (devenită mai tîrziu At-Ureahul de sus), cu populația lor de douăsprezece pînă la paisprezece mii de deținuți, erau adevărate orașe. Atunci de ce formație de pază la Partizanul? În 1937 era un singur ostaș care, înarmat cu un revolver, n-avea probleme cu păstrarea ordinii în docilul imperiu al «troțkiștilor». Borfașii? Soldatul de serviciu se făcea că nu vede simpaticele lor isprăvi, expedițiile și turneele lor de pradă, iar în cazurile deosebit de grave prefera să absenteze diplomatic. Era «liniște». Și acuma, nici una, nici nouă, soldați cu grămada. De ce?

Fu dusă undeva, la un moment dat, o brigadă întragă de *refuzanți* «troțkiști» (cărora, fiindcă veni vorba, nu li se spunea pe atunci *refuzanți*, ci mult mai puțin incriminant: «nemuncitori»). Locuiau într-o baracă rezervată lor între celelalte barăci ale coloniei, ale unei colonii penitenciare neîmprejmuite cu gard și nepurtînd încă numele atît de crunt care avea să i se dea în viitor, într-un viitor foarte apropiat, anume acela de «zonă». «Troțkiștii» primeau cîte șase sute de grame de pîine prevăzute legal și masa caldă cuvenită legal, iar dreptul lor de a nu ieși la muncă era statuat oficial. Orice deținut putea să li se alăture, și trecea în baraca nemuncitorilor. În toamna lui treizeci și șapte locuiau în baraca aceea șaptezeci și cinci de oameni. Toți au dispărut subit, ușa deschisă o zgîlțîia vîntul, iar înăuntru era un gol negru de casă pustie.

Ne pomenirăm de la o vreme că rația, rația aceea de stat nu ne mai e suficientă, că tuturor le e foame, și nu se putea cumpăra nimic, și nici nu puteai cere de la nimeni nimic. O bucată de hering hai să zic că mai mergea, dar să ceri pîine? Se ajunse acolo că nimeni nu mai trata pe nimeni cu nimic și îi vedeai pe toți că mănîncă ceva, că morfolesc ceva pe furiș, pe întuneric, în grabă, că-și pipăie buzunarele să găsească niște firimituri de pîine. Căutarea acestor firimituri deveni o îndeletnicire cvasiautomată a omului în orice clipă liberă. Dar clipele libere se împuținau pe

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

zi ce trecea. Exista la cizmărie un butoi de dimensiuni apreciabile, plin cu untură de peşte. Acolo îl ştiam dintotdeauna. Butoiul era cît jumătatea unui stat de om şi oricine dorea era liber să bage în el o cîrpă murdară cu care să-şi ungă bocancii. Mi-a trebuit ceva timp pînă să realizez că untura de peşte e untură, grăsime, hrană, că această unsoare se poate mînca. Fusese un moment de iluminare — evrika ! — cu nimic mai prejos decît al lui Arhimede. Mă repezii, vreau să spun că ajunsei cumva la cizmărie. Butoiul, vai, nu mai era în atelier: alţii bătuseră înaintea mea un drum pe care eu abia îl începeam.

La exploatare fură aduşi nişte cîini nemţeşti de stînă. Auzi, cîini !

Cum a început ? Pe noiembrie abatajiştii nu mai primiră nici o copeică. Îmi aduc aminte cum în primele zile de lucru în mină, prin august, septembrie, supraveghetorul—denumire rămasă, pare-se, din vremea lui Nekrasov—se oprea lîngă noi, pălmaşii, şi zicea: prost, băieţi, prost ! Dacă veţi continua să lucraţi aşa, n-o să aveţi ce trimite acasă. Trecu o lună şi constatarăm că fiecare aveam de primit ceva bani. Unii îi trimiteau acasă prin mandat poştal, spre liniştirea familiilor. Alţii cumpărau de la magazinul lagărului — de la dugheană — ţigări, lapte condensat, pîine albă . . . Toate acestea încetară brusc, fără veste. Începu să circule un zvon, o « bombă » care se răspîndea cu iuţeala vîntului, că nu se vor mai plăti bani. « Bomba » ca toate « bombele » de lagăr, se confirmă întru totul. Retribuţia se va limita la hrană. Cît priveşte supravegherea îndeplinirii planului, pe lîngă slujbaşii lagărului al căror nume este legiune, şi pe lîngă direcţia de producţie, cu un personal considerabil umflat şi pînă atunci, aceasta va fi asigurată de formaţia înarmată a lagărului, de militari.

Cum a început ? Viscolise cîteva zile, şoselele erau înzăpezite, iar pasul de pe şeaua muntelui nu mai era practicabil. În cea dintîi zi după ce stătu ninsoarea — cît ţinuse viscolul rămăsesem în barăci — nu ne duseră « acasă » după ieşirea din şut. Mergeam escortaţi de gardieni, înaintam agale în pasul de voie al deţinuţilor, mergeam de cîteva ore pe nişte scurtături necunoscute în direcţia acelei trecători, mai sus şi mai sus, şi totul ne ţinea pe loc: oboseala, urcuşul abrupt, rarefierea aerului, foamea, exasperarea. Ţipetele soldaţilor din escortă ne mai înviorau puţin, ca nişte lovituri de bici. Se lăsase bine întunericul, era o noapte fără stele, cînd zărirăm o mulţime de focuri licărind pe drumurile din apropierea pasului. Cu cît devenea noaptea mai neagră, cu atît mai viu străluceau acele focuri, cu flăcările lor dătătoare de speranţă, binevestitoare de odihnă şi masă. Dar nu, focurile nu pentru noi fuseseră aprinse. Erau ale soldaţilor. O mulţime de focuri, şi era un ger de patruzeci, de cincizeci de grade. Salba lor şerpuia pe o distanţă de vreo treizeci de verste. Şi undeva jos, în nişte fîntîni săpate în zăpadă, se agitau oameni cu lopeţile în mînă, care curăţau drumul. O înălţime de cinci metri aveau pereţii de zăpadă ai acelei înguste tranşei. Din fund, zăpada era aruncată întîi pe o terasă, apoi pe alta şi iar pe alta, de două sau de trei ori pînă sus. Cînd ajunseră a fi răsfiraţi pe toată linia care se plia după şerpuirea puzderiei de focuri, păziţi de soldaţi, oamenii fură lăsaţi de capul lor. Că două mii de oameni puteau să nu muncească, să muncească prost sau cu îndîrjire, iată un lucru de care nu-i păsa nimănui. Pasul trebuia curăţat şi cît timp nu era gata, nimeni nu se mişca din loc. Stăturăm multe ore în groapa aceea de zăpadă, dînd cu lopeţile ca să nu îngheţăm. În noaptea aceea mi-am dat seama de un lucru ciudat, observaţia mea fiind confirmată apoi în repetate rînduri. La o asemenea muncă « suplimentară » momentul dificil, chinuitor de greu şi penibil vine după zece sau unsprezece ore, după care nu mai simţi trecerea timpului şi te cuprinde Marea Indiferenţă: orele zboară asemenea minutelor, ba încă şi mai repede. Ne-am întors « acasă » după douăzeci şi trei de ore de lucru. Nu ne era foame deloc: consumarăm hrana adunată a acelei zile cu un fel de ciudată lehamite. Somnul veni greu.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Trei vifore ucigașe își intersectară bubuitul peste abatajele înzăpezite ale minelor de aur ale Kolîmei în iarna treizeci și șapte-treizeci și opt. Primul a fost « afacerea Berzin ». Director al *Dalstroiului* *, întemeietor al Kolîmei concentraționare, Eduard Berzin a fost executat prin împușcare ca spion japonez la sfîrșitul lui treizeci și șapte. Convocat la Moscova și împușcat. Împreună cu el au pierit adjuncții lui cei mai apropiați: Filippov, Maisuradze, Egorov, Vaskov, Țvirko, toată garda « vișerienilor » ** veniți aici împreună cu Berzin, în 1932, să colonizeze ținutul Kolîma. Ivan Gavrilovici Filippov era comandantul Direcției lagărelor de muncă corecțională din Nord-Est și locțiitorul lui Berzin. Vechi cekist, fost membru al colegiului OGPU ***, Filippov fusese cîndva președintele « troicăi de avizare » în arhipelagul Solovețk. Există un film documentar datînd din deceniul trei, *Solovki*. Ivan Gavrilovici figurează în acel film, unde e prezentat în importanta funcție pe care o avea atunci. Filippov a murit în închisoarea din Magadan: nu i-a rezistat inima.

« Casa lui Vaskov », acesta e numele pe care-l purta și-l poartă pînă azi închisoarea din Magadan. Construită din lemn la începutul deceniului patru și înlocuită mai tîrziu cu o clădire de piatră, ea a continuat să poarte acest nume insolit, Vaskov nefiind altcineva decît chiar persoana care o conducea în calitate de director. Om singur, pe Vișera, Vaskov își petrecea toate zilele libere în același fel: așezat pe o bancă în grădină — uneori într-un crîng — se amuza trăgînd în frunzele copacilor pînă seara, cu o pușcă de calibru mic. Alexei Egorov, Leoșka roșcatul, cum i se spunea pe Vișera, conducea în Kolîma una din direcțiile economice, cred că pe cea din Sud, care avea în subordine cîteva mine de aur. Țvirko era șeful direcției din Nord, în cadrul căreia intra și mina Partizanul. În 1929 acest Țvirko, pe atunci comandant al pichetelor de frontieră, plecă în concediu la Moscova. Acolo, după un chef monstru la un restaurant, începu să tragă asupra cununii lui Apollo de pe frontonul Teatrului Bolșoi, după care se trezi în celula unei închisori, cu petlițele smulse și fără nasturii de la haine. Trimis sub escortă, ajunse în primăvara aceluiași an pe Vișera, unde urma să-și execute pedeapsa de trei ani de lagăr. O dată însă cu sosirea pe Vișera a lui Berzin, în toamna anului 1929, cariera lui Țvirko înregistră o redresare rapidă. Încă deținut fiind, i se încredință conducerea lagărului anexă Parma. Berzin era mort după el și-l luă cu sine în Kolîma. Țvirko a murit împușcat, pare-se că la Magadan. Maisuradze, director al URO, condamnat și el pe vremuri pentru « incitare la discordie interetnică » și eliberat încă pe Vișera fiind, se afla și el în grațiile lui Berzin. A fost arestat la Moscova, unde își petrecea concediul, și împușcat imediat.

Toți acești morți erau oameni din imediata apropiere a lui Berzin. Dar în legătură cu « afacerea Berzin » au fost arestați și împușcați sau gratificați cu « termene » multe mii de oameni, angajați liberi și deținuți, directori de mine și comandanți de secții și « puncte » ale rețelei de lagăre, educatori și secretari de comitete de partid, șefi de lucrări și de echipe, brigadieri și supraveghetori . . . Cîte mii de ani de lagăr și pușcărie totalizează condamnările pronunțate? Nu știe nimeni.

În atmosfera aceea înăbușitoare și încețoșată de provocări, « afacerea Berzin » — ediție kolîmiană a proceselor de senzație de la Moscova — părea de-a dreptul respectabilă.

Cel de al doilea vifor care a zguduit țara Kolîmei a fost acel șir nesfîrșit de execuții cunoscut sub numele de « garaninism ». Era o acțiune de reprimare a « dușmanilor poporului », a « troțkiștilor ».

---

* Dalstroi — denumire curentă a unei instituții al cărei nume întreg este Direcția principală șantierelor din Extremul Nord.

** De la Vișera, rîu în partea de nord-est a Rusiei europene, afluent al Kamei.

*** OGPU—numele purtat de conducerea centrală a poliției politice a URSS între anii 1922—1934.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Zi şi noapte, timp de mai multe luni, la controalele de dimineaţa şi de seara se dădea citire ordinelor de execuţie. Un grup de instrumentişti dintre deţinuţii de drept comun intona, pe un ger de cincizeci de grade, cîteva acorduri solemne înainte şi după lectura fiecărui ordin. Torţele fumegînde de benzină nu împrăştiau întunericul, dar atrăgeau privirea a sute de ochi spre foiţele de hîrtie subţire acoperite de promoroacă, pe care erau imprimate acele teribile cuvinte. Şi cu toate acestea, parcă nici n-ar fi fost vorba de noi. Totul era străin oarecum, din cale afară de teribil ca să fie realitate. Dar fanfara exista şi cînta. Instrumentiştilor le îngheţau buzele lipite de orificiile flautelor, de muştiucurile helicoanelor argintii şi ale cornetelor cu pistoane. Foiţa ca de ţigară se acoperea de promoroacă, iar comandantul, cine-o fi fost el, care dădea citire ordinului o şergea de pe hîrtie cu mănuşa ca să poată descifra şi striga numele împuşcatului venit la rînd. Toate aceste liste se încheiau cu un final stereotip: « Sentinţa a fost executată. Comandant al Direcţiei lagărelor de muncă corecţională din Nord-Est, colonel Garanin ».

L-am văzut de vreo cincizeci de ori pe Garanin. Era un bărbat de vreo patruzeci şi cinci de ani, lat în umeri, corpolent, cu un început de chelie şi doi ochi negri, vioi. Putea fi văzut gonind ziua şi noaptea în maşina lui neagră, un ZIS-110, prin exploatările miniere ale Nordului. S-a spus mai tîrziu că îi împuşca chiar el personal pe oameni. El, personal, n-a împuşcat pe nimeni; el se mărginea să semneze ordinele. Garanin era preşedintele troicăi care hotăra condamnările la moarte. Ordinele se citeau zi şi noapte: « Sentinţa a fost executată. Comandant al DLMC din Nord-Est, colonel Garanin ». În virtutea tradiţiei staliniste a acelor ani, Garanin trebuia să moară curînd. Şi într-adevăr, a fost înhăţat, arestat, condamnat ca spion japonez şi împuşcat la Magadan.

Nici una din numeroasele sentinţe ale perioadei Garanin n-a fost anulată vreodată de cineva. Garanin a fost unul din mulţii călăi stalinişti, ucis la timp de alt călău.

O legendă « de protecţie » a fost pusă în circulaţie, menită a-i explica arestarea şi moartea. Adevăratul Garanin ar fi fost ucis în timp ce mergea la serviciu, de un spion japonez pe care l-ar fi demascat sora comandantului, venită să-şi viziteze fratele.

Legenda aceasta e unul din sutele de mii de basme cu care epoca stalinistă împuia urechile şi minţile naivilor.

Dar de ce condamna la moarte colonelul Garanin? De ce ucidea? « Pentru agitaţie contrarevoluţionară », aşa se numea un capitol din ordinele lui. Ce însemna în 1937 « agitaţie contrarevoluţionară » e inutil să-i explic cuiva. Ai avut cuvinte de apreciere pentru un roman rusesc apărut în străinătate? Zece ani pentru AAS *. Ai spus că-s mult prea mari cozile la săpun lichid? Cinci ani pentru AAS. Şi conformîndu-se unui obicei rusesc, unei trăsături caracteriale ruseşti, cel ce a primit cinci ani se bucura că nu i-au dat zece. Cel cu zece, că n-au fost douăzeci şi cinci, iar cel cu douăzeci şi cinci de ani ţopăia de bucurie că n-a fost împuşcat.

Asta însă numai afară, în libertate. În lagăre această scară de cinci, zece şi douăzeci şi cinci de ani nu exista. Pentru a fi împuşcat era suficient să spui cu voce tare că munca e grea. Pentru cea mai inocentă observaţie despre Stalin pedeapsa era împuşcarea. Suficient pentru împuşcare era şi să taci cînd ceilalţi strigă « ura » în cinstea lui Stalin. Tăcerea înseamnă agitaţie, lucrul e ştiut de mult. Listele viitoarelor cadavre — ale celor din ziua următoare — erau alcătuite de anchetatori la fiecare mină, pe baza denunţurilor, a datelor comunicate de propriii « toboşari », de informatori şi de o droaie de binevoitori, componenţi ai unei cunoscute orches-

* AAS — agitaţie antisovietică.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

tre de lagăr — un octet mai exact: « șapte suflători și un tobcșar », cum sun un specimen din aforistica lumii borfașilor. Cît despre dosarul propriu-zis, acela nici nu exista. Și nu se făcea nici un fel de cercetare. La moarte duceau procesele verbale ale « troicăi », o faimoasă instituție a epocii staliniste.

Cartelele perforate nefiind cunoscute pe atunci, statisticienii lagărelor încercau totuși să-și ușureze munca, recurgînd la niște fișe special marcate. Cele cu o bandă diagonală albastră se foloseau pentru dosarele personale ale « troțkiștilor » « Recidiviștilor » — e vorba de cei politici, bineînțeles — le erau rezervate fișele cu diagonală verde (sau violetă?). Cu evidența nu te joci. Doar nu erau să le marcheze cu propriul sînge al celui în cauză.

Pentru ce se mai împușca? « Pentru ultraj la adresa escortei ». Ce mai era și asta? Era vorba de ultragierea verbală, de un răspuns insuficient de respectuos, de orice « discuție » declanșată ca reacție la bătaie, lovituri, ghionturi. Orice gest cît de cît mai degajat într-un dialog dintre deținut și gardian era interpretat ca « atac asupra escortei » . . .

« Pentru refuzul de a ieși la muncă ». Foarte mulți oameni au pierit fără să-și fi dat seama că acțiunea lor reprezintă un pericol mortal. Erau bătrîni neputincioși, oameni flămînzi și storși de vlagă care, la schimbul de dimineață pentru intrarea în șut, nu erau în stare să facă un pas mai departe de poartă. Refuzul se consemna în acte. « Încălțămintea, îmbrăcămintea: corespunzătoare anotimpului ». Erau niște formulare trase la rotaprint, chiar comandate la tipografie în cazul minelor bogate, unde nu mai era nevoie de altceva decît să se completeze numele și datele: anul nașterii, articolul, termenul . . . Trei refuzuri însemnau împușcarea. Conform legii. Erau mulți oameni care nu pricepeau legea de căpetenie a sistemului de lagăre — chiar aceea pentru care fuseseră inventate — și anume că munca în lagăr nu ai voie să o refuzi, că refuzul e considerat a fi crima cea mai abominabilă, mai gravă decît orice sabotaj. Fie și cu prețul ultimelor puteri, trebuia să ajungi, chiar tîrîndu-te pînă la locul de muncă. Șeful de echipă te va înregistra ca pe o « unitate », ca pe o « unitate de muncă » și departamentul producției își va da « acceptul ». Și ești salvat. Salvat de glonț pe ziua respectivă. Mai departe poți să nici nu muncești deloc, și nici nu poți munci. Suportă pînă la capăt calvarul acestei zile. Aportul tău la producție va fi neglijabil, dar nu ești un « refuzant ». Nu te pot împușca. Conducerea, în acest caz n-are « dreptul », așa se zicea. Că exista un asemenea « drept » eu nu știu, dar de multe ori, mulți ani la rînd m-am luptat cu mine însumi ca să nu refuz ieșirea la muncă, înființîndu-mă la porțile « zonei » în momentul schimbului.

« Pentru furt de metal ». Erau împușcați toți cei asupra cărora se găsea « metal ». Mai tîrziu, deținătorilor de aur li se cruța viața, dar primeau un supliment de pedeapsă de cinci sau zece ani. Mi-au trecut prin mînă o mulțime de pepite — mina Partizanul era foarte bogată în aur nativ — dar aurul mie nu mi-a provocat niciodată alt sentiment decît repulsia cea mai adîncă. Pepitele trebuia să știi să le vezi, era nevoie să înveți cum să le deosebești de pietre. Muncitorii experimentați transmiteau novicilor această importantă știință, ca să nu arunce aur în roabă și să-l audă strigînd pe supraveghetorul de la șaitrog: « Hei, măi adormiților! Iar ați trimis pepite la spălare! » Pentru pepite deținuților li se dădea o primă: cîte o rublă de flecare gram, începînd cu cel de al cincizeci și unulea. Cîntar în abataj nu exista. Singurul în măsură să decidă dacă pepita găsită de tine are patruzeci sau șaizeci de grame era supraveghetorul. La cineva mai sus de brigadier nu apelam. În ce mă privește eu am găsit destule pepite rătăcite în steril, dar la plată am fost trecut de două ori. Pentru una de șaizeci de grame și pentru alta de optzeci. Banii în mînă bineînțeles că nu i-am primit. Ce mi s-a dat au fost cartelele « stahanoviste »

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

pe cîte zece zile şi cîte trei degete de mahorcă de la şeful de echipă şi de la brigadier. Am zis mersi şi pentru atît.

Ultimul şi cel mai productiv titlu de rubrică, responsabil de împuşcarea unui mare număr de oameni, suna aşa: « Pentru neîndeplinirea normei ». Pentru această crimă de lagăr erau executate brigăzi întregi. Exista şi o motivare teoretică. Era o vreme cînd planul de stat fusese desfăşurat pe fabrici şi uzine şi defalcat pînă la strung. În Kolîma penitenciară planul fusese întins pînă la frontul de lucru, pînă la roabă, pînă la tîrnăcop. Planul de stat era lege ! Neîndeplinirea lui era o crimă contrarevoluţionară. Iar cei care nu-şi îndeplineau norma, adio !

Al treilea vifor mortal, căruia i-au căzut pradă mai multe vieţi de deţinuţi decît celorlalte două luate împreună, a fost mortalitatea pe capete cauzată de ger, de bătăi, de boli. În acest de-al treilea flagel un rol de maximă importanţă l-au jucat borfaşii, delincvenţii, « prietenii poporului ».

Pe tot parcursul anului 1937, la mina Partizanul, cu un efectiv de două-trei mii de oameni, au murit doi: unul angajat liber, celălalt deţinut. Au fost înmormîntaţi alături, la poalele unei coline. La fiecare mormînt se înălţa ceva în genul unui obelisc: mai mare la cel liber, la deţinut unul mai mic. În 1938 o întreagă brigadă se îndeletnicea cu săparea gropilor. Piatra şi îngheţul veşnic nu voiau să-i primească pe morţi. Trebuia perforat, puşcat, dislocată roca. Săparea mormintelor şi « spargerea » galeriilor de exploatare erau două operaţii care se asemănau foarte mult: aceleaşi erau metodele de lucru, aceleaşi ustensilele şi materialele folosite, aceiaşi « executanţii ». O întreagă brigadă era ocupată numai cu săparea de morminte, toate comune, toate « frăţeşti », destinate unor morţi anonimi. De fapt, nu cu totul anonimi. Conformîndu-se instrucţiunilor, reponsabilul cu repartizarea echipelor, în calitatea lui de reprezentant al conducerii, lega de glezna piciorului stîng al fiecărui mort o tăbliţă de placaj cu numărul « dosarului personal » al decedatului. Morţii erau îngropaţi goi. Şi dacă ar fi fost numai atît. Tot conform instrucţiunilor, li se scoteau dinţii de aur, despre care se făcea menţiune în actul special de înmormîntare. Groapa era apoi astupată cu pietre, dar pămîntul nu primea rămăşiţele celor duşi: morţii erau condamnaţi să nu putrezească niciodată, în stratul de îngheţ veşnic al Extremului Nord.

Medicii se temeau să menţioneze în actele lor adevărata cauză a morţii. Apărură « poliavitaminozele », « pelagra », « dizenteria », « DEF »-ul — bine că nu şi *Misterul N.F.I.* * al lui Andronikov. Aici DEF-ul — « drastică epuizare fizică » — era un pas spre adevăr. Dar asemenea diagnostice puneau numai medicii curajoşi, nu aceia care erau şi deţinuţi. Formula « distrofie alimentară » a fost rostită mult mai tîrziu de medicii din Kolîma, abia după blocada Leningradului, în timpul războiului, cînd se considera că a devenit posibilă indicarea adevăratei cauze a morţii, fie şi într-un mod latinizant.

E ultima pîlpîire a lumînării ce moare,
Sînt toate simptomele unui fenomen pentru care
Medicii în savantul lor grai apelară
La formula distrofie alimentară.
E ceea ce profanul aflat în faţa unei asemenea drame
Numeşte cu banalul cuvînt rusesc « foame ».

Am repetat de nenumărate ori aceste versuri ale Verei Inber. În jurul meu nu mai erau demult oameni cărora să le stea gîndul la poezie. Dar ele se potriveau oricăruia dintre locuitorii Kolîmei.

---

* *Misterul N.F.I.* — titlul unui film artistic datînd din 1959, realizat după povestirea omonimă a lui Irakli Andronikov.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Pe pălmaşi îi băteau toţi: plantonul, frizerul, şeful de brigadă, educatorul, gardianul, soldatul din escortă, şeful de echipă, intendentul, responsabilul cu repartizarea sarcinilor — toţi. Impunitatea asigurată bătăii — ca şi omorului — perverteşte şi depravează sufletele tuturor: ale celor ce se dedau la asemenea acte, ale celor ce asistă sau iau cunoştinţă de ele. Unităţile de escortă răspundeau atunci, aplicînd o idee a nu ştiu cărui firoscos din sferele cele mai înalte ale conducerii, de îndeplinirea planului. Asta-i făcea pe soldaţi foarte zeloşi în a pune patul puştii la bătaie pentru realizarea planului. Alte unităţi de pază procedau şi mai şi: încredinţau această sarcină borfaşilor, mereu înfiltraţi în brigăzile de cincizecişioptişti. Borfaşii nu lucrau. Ei asigurau îndeplinirea planului. Umblau cu un ciomag în mînă cît ţinea frontul de lucru — cu « termometrul », cum îi spuneau ei — şi-i omorau în bătaie — uneori literalmente — pe docilii de « fraieri ». Brigadierii, aceia care erau dintre ai noştri, făceau pe dracu-n patru ca să dovedească şefilor că sînt alături de conducere şi nu de deţinuţi, silindu-se să uite că şi ei sînt deţinuţi politici. La drept vorbind, aceştia nu fuseseră niciodată nişte deţinuţi politici. Cum nu erau, în fond, cincizecişioptiştii de atunci, luaţi laolaltă. Exercitarea nepedepsită a terorii asupra unor mase de milioane de oameni a reuşit tocmai fiindcă era vorba de nişte oameni nevinovaţi.

Au fost nişte martiri, nu eroi.

Despre proză *

Proza povestirilor kolîmiene n-are nimic comun cu relatarea reportericească. Crîmpeie de reportaj există, diseminate spre mai marea glorie a documentului, dar aceasta numai din loc în loc, totdeauna datate şi bine gîndite. Viaţa vie se lasă fixată pe hîrtie prin mijloace cu totul altele decît ale reportajului. În P[ovestirile din] K[olîma] lipsesc descrierile, materialul cifric, concluziile, publicistica. În *PdK* problema constă în expunerea unor noi legi psihologice, în explorarea artistică a unei teme teribile, şi nu în « informaţie », nu în acumularea de fapte. Deşi, e de la sine înţeles, orice fapt din *PdK* e incontestabil.

. . . Ceea ce e nou în comportamentul omului, nou în ciuda imensei literatur despre închisori şi detenţie.

Asemenea degerăturilor, aceste modificări ale psihicului sînt ireversibile. Amintirea doare, cum doare o mînă degerată la întîiul vînt rece. Nu există oameni întorşi din detenţie care să trăiască o singură zi fără să-şi amintească de lagăr, de munca înjositoare şi teribilă de acolo.

Autorul *PdK* consideră lagărul ca pe o experienţă negativă pentru om, din primul pînă în ultimul ceas. Omul nu trebuie să ştie, nu trebuie nici măcar să audă de el. Nimeni n-a devenit nici mai bun, nici mai puternic după lagăr. O experienţă negativă, o şcoală negativă de pervertire a tuturor: comandanţi şi deţinuţi, soldaţi şi spectatori, trecători şi cititori de literatură.

---

* Extrase din eseul cu acelaşi titlu, cărora le-am adăugat cîteva fragmente dintr-o scrisoare către Irina Sirotinskaia. N. T.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

E necesară — şi posibilă — o povestire care să nu poată fi deosebită de document, de memorialistică.

Deşi, într-un sens mai înalt şi mai grav, orice povestire este document — document despre autor — şi e probabil că în virtutea acestei proprietăţi *PdK* trebuie văzute ca o victorie a binelui, şi nu a răului.

Noua proză contemporană poate fi creată numai de oameni care îşi cunosc materialul la perfecţie, pentru care stăpînirea materialului şi transfigurarea lui artistică nu constituie o sarcină pur literară, ci o datorie, un imperativ moral.

Scriitorul nu este un observator, nu este un spectator, ci un participant la drama vieţii, participant nu sub înfăţişare de scriitor, nu în rolul de scriitor.

Pluton ridicîndu-se din infern, nu Orfeu coborînd în infern.

Ceea ce a fost trăit pe propria piele devine pe hîrtie document al sufletului, transfigurat şi luminat de flacăra talentului.

Scriitorul devine judecător al timpului şi nu ajutor al cuiva. Ceea ce îi dă dreptul şi forţa de a scrie e tocmai cunoaşterea foarte profundă, victoria înregistrată în straturile cele mai adînci ale vieţii vii.

Proza trebuie să fie o expunere simplă şi clară a unui lucru de importanţă vitală. În povestire trebuie introduse, plantate detalii, amănunte noi, insolite, descrieri de un tip nou. Noutatea, exactitatea, precizia acestor amănunte obligă pe cititor să acorde credibilitate povestirii, tuturor elementelor ei, aşa cum ar acorda-o nu unei informaţii, ci unei răni deschise pe cord. Dar rolul amănuntelor e mult mai mare în noua proză. E vorba totdeauna de detaliul-simbol, de detaliul-semn, care mută pe alt plan toată naraţiunea, dîndu-i un « subtext » care slujeşte voinţei autorului.

Problema întîlnirii omului cu lumea, lupta omului cu maşina statală, justeţea acestei lupte, lupta cu sine însuşi, în şi afară de sine. E posibil a-ţi influenţa propriul destin, măcinat în măselele statului, zdrobit în maxilarele răului? Caracterul iluzoriu şi greutatea speranţei. Posibilitatea de a te sprijini pe alte forţe decît pe speranţă.

În *PdK* nu există un singur rînd, o singură frază care ar putea fi « literatură » . . .

De ce tema lagărului? În sensul ei larg şi principial, tema lagărului e problema fundamentală şi cea mai importantă a zilelor noastre. Exterminarea omului cu ajutorul statului nu e oare problema cea mai importantă a vremii noastre, a moralei noastre, intrată în psihologia fiecărei familii?

Eu nu cred în literatură. Nu cred în capacitatea ei de îndreptare a omului. Experienţa literaturii ruse umaniste a dus sub ochii mei la torturile sîngeroase ale secolului douăzeci.

Fiecare povestire a mea e o palmă dată stalinismului şi, ca orice palmă, e supusă unor legi de natură pur musculară.

Palma trebuie să fie scurtă şi răsunătoare. Frazei i se poate aplica şi măsura flaubertiană: lungimea respiraţiei. Acest element fiziologic nu e lipsit de oarecare temei. Istoricii literari n-au obosit în a repeta că tradiţia prozei ruse e reprezentată

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

de hîrleţ, care e implîntat în pămînt, apoi răsturnat pentru a scoate straturile cele mai adînci. E opinia lor despre fraza tolstoiană. Mie o asemenea tradiţie mi se pare falsă. Noi avem în trecut şi fraza scurtă şi sonoră a lui Puşkin, care n-avea nimic comun cu hîrleţul ce scoate straturi de pămînt. N-au decît să se ocupe economiştii cu săparea unor asemenea straturi, dar nu scriitorii, nu oamenii de litere.

Ce rămîne din tot trecutul e documentul, dar nu documentul nud, ci cel colorat emoţional, ca în *Povestirile din Kolima*. O asemenea proză e singura formă de literatură în măsură să-l satisfacă pe cititorul din secolul douăzeci.

În al doilea rînd, aici sînt înfăţişaţi oameni aflaţi într-o situaţie limită, nedescrisă pînă acum, apropiată de o stare paraumană. Proza mea e o operaţie de fixare a acelui puţin care s-a mai păstrat în om. Există oare o margine a acestui puţin? Şi dincolo de această margine nu cumva e moartea, spirituală şi fizică? În acest sens povestirile mele sînt un soi de schiţe reportericeşti originale, dar nu de tipul *Amintirilor din casa morţilor*, ci distingîndu-se printr-o mai marcată prezenţă auctorială. Aici obiectivismul este intenţionat, aparent; de altfel nici nu există artist fără individualitate, fără suflet, fără un punct de vedere. Povestirile sînt sufletul meu, punctul meu de vedere acuzat personal, adică unic. Pe acest punct de vedere personal se sprijină nu numai literatura artistică. Nu există memorii, există memorialişti.

Dumnezeu a murit. Atunci de ce trebuie să trăiască arta? Arta a murit şi ea, şi nu există forţă pe lume să poată reînvia romanul tolstoian.

Falimentul artistic al lui *Doctor Jivago* este falimentul unui gen. A murit genul, pur şi simplu.

Oricît ar suna de paradoxal, povestirile mele sînt ultima, singura citadelă a realismului. Tot ceea ce depăşeşte documentul nu mai este realism, ci minciună, mit, fantomă, mulaj. În timp ce în document — în orice document — curge sîngele viu al vremii.

Ceea ce mi-am propus eu a fost să ofer o depoziţie documentară asupra vremii, dispunînd de toată forţa de convingere pe care i-o dă încărcătura emoţională. Tot ceea ce transgresează documentul nu mai are dreptul să se situeze deasupra unei poveşti nebuloase oarecare. În lume sînt o mie de adevăruri, dar în artă există un singur adevăr, şi acest adevăr este talentul. E motivul pentru care aplecăm urechea la premoniţiile lui Dostoievski. E motivul pentru care ne captivează şi ne instruieşte Vrubel.

Impulsul creator iniţial vine din partea formei, cînd încă nu există nimic limpede, nimic precis. E o lege de bază a poeziei ca poetul, apucîndu-se de scris, să nu ştie cum va termina ceea ce a început.

Cel care cunoaşte sfîrşitul e fabulistul, ilustratorul. Aceeaşi lege e operantă şi în proză.

Ultimul mare roman rus e *Petersburg* de Belîi. Dar şi *Petersburg*, oricît ar fi fost de colosală influenţa acestui roman asupra prozei din secolul douăzeci, asupra lui Pilniak, Zameatin, Veseolîi, e numai o etapă, numai un capitol în istoria literară. În vremea noastră cititorul e decepţionat de literatura clasică rusă. Falimentul ideilor sale umaniste, istorica fărădelege care a dus la lagărele staliniste şi la cuptoarele Auschwitzului au demonstrat că arta şi literatura sînt egale cu zero. În ciocnirea cu viaţa reală acesta e principalul motiv, principala problemă a timpului. Revoluţia ştiinţifică şi tehnică nu răspunde la această problemă. Ea nici nu poate răspunde. Aspectul probabilistic şi motivaţia dau răspunsuri aleatorii, polisemantice, în timp

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ce cititorul-om are nevoie de « da » sau « nu », ca în sistemul binar la care vrea să reurgă cibernetica pentru studiul umanității în trecutul, prezentul și viitorul ei.

Viața nu are un temei rațional, iată ce demonstrează vremea noastră.

Ca pentru orice nuvelist, pentru mine au o însemnătate extraordinară prima și ultima frază. Cît timp n-am găsit și n-am formulat mental aceste două fraze, povestirea nu există.

PdK reprezintă fixarea excepționalului în condiții de excepționalitate. Nu e vorba de proză documentară, ci de o proză trăită ca document, fără denaturările din *Amintiri din casa morților*. Veridicitate de proces-verbal, de relatare reportericească, ridicată la cea mai înaltă treaptă artistică: iată cum îmi înțeleg eu munca. În *PdK* nu există nimic care ar ține de realism, de romantism, de modernism. *PdK* se situează în afara artei, și cu toate acestea ele posedă o forță în același timp artistică și documentară. Latura lor instructivă e ultima chestiune care prezintă interes, cel puțin pentru mine . . . Chiar sub acest aspect, *PdK* reprezintă o nouă transcriere a istoriei ruse, a paginilor ei celor mai terifiante și mai pline de taină.

Sînt un cronicar al propriului meu suflet. Atît.

Dificultatea constă în a găsi, a simți mîna străină care îți conduce stiloul. Dacă e o mînă de om, ceea ce fac eu e imitație, epigonism. Dacă e mîna pietrei, a peștelui, a norului, atunci mă las pradă acestei puteri, cred că involuntar. Cum aș putea verifica unde sfîrșește propria mea voință și unde e limita puterii pietrei? Aici nu e nimic mistic, nimic decît obișnuita comuniune a poetului cu viața.

Ca și lui Turgheniev, nici mie nu-mi plac discuțiile despre sensul vieții, despre nemurirea sufletului. Le consider o ocupație inutilă. După mine, arta nu are nimic mistic, nimic ce ar necesita un dicționar special. Polisemantismul poeziei și prozei mele n-are nimic comun cu vreo explorare teurgică.

În românește de IOANICHIE OLTEANU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

VITALITATEA LIVRESCULUI

BIBLIOTECA – OGLINDĂ A SPIRITULUI

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

BARBU CIOCULESCU

În biblioteca lui Șerban Cioculescu

Cînd, prin anul 1936, familia Cioculescu s-a mutat din Găiești în propria-i locuință din Capitală, o vilă în stilul cubist al vremii, mai încăpătoare decît locuințele tip cu etaj și în care seniorii aveau să viețuiască mai bine de șase decenii, lucrurile au fost cărate cu camionul unei rude înstărite, industriașul Ion Cristoman, căruia șoferul i-a și raportat, de altfel, că transportase fără probleme întreaga *librărie*. Dacă ar fi avut idee de sensul vocabulei la scriitorul preferat al profesorului, Michel Eyquem de Montaigne, s-ar fi putut mîndri că nu greșise cu o iotă . . .

De cărțile primei biblioteci a părintelui meu, suind în rafturile bibliotecilor, într-o casă în curs de mobilare, îmi amintesc cu prospețimea ochilor copilăriei, cu toate că — de ce m-aș lăuda? — multe dintre ele mi se înfățișează mai departe sub ochi: odată intrată în asistența criticului, o carte, oricare, își afla adăpostul sigur pentru restul existenței ei de carte, la nevoie doftoricită și îmbrăcată în hîrtie transparentă. Gîndul îndepărtării cărților lăsate în urmă l-ar fi deprimat pe ocrotitorul lor. Fie și ca obiect folosit — dar care, nu-i așa?, putea să aștepte un ceas fericit — îi trezea o duioșie secretă, un sentiment de siguranță și de bună stare, pe fondul unei îndelungate complicități.

Cele mai multe dintre volume erau în limba franceză, groase, colbuite, cu coperți galbene mai adesea, dar și roșii sau albastre, fine ca aripa de fluture, casabile la culme și cu cotoare slab încleiate, gata să crape la cea mai ușoară îndoire, ediții de clasici, cu marginile late, invitînd la adnotări. Pe acele duble benzi de circulație, lectorul, deloc grăbit, polemiza cu autorul, aducea precizări, făcea trimiteri, corecturi, cu scrisul său ascuțit, dar cu întorsături rotunde, elegant și extrem de citeț, inconfundabil, cu o vorbă de care estetul își rîdea. În tîrziul vieții, alt rînd de însemnări consemna relecturarea — și verbul « a lectura » îi trezea reacția ironică, tratamentul ghilimelelor. Pe alocuri, cîte o amintire cu tîlc, legată de paragraful cu pricina, mărturisirea de a-l fi cunoscut pe autor ș.a. Mai puține, cărțile în limbile germană și italiană aparțineau obișnuit unor colecții de largă răspîndire.

Dintre cărțile românești, multe purtau ștampila *Serviciul de presă* și se deschideau asupra unor măgulitoare dedicații. În calitatea sa de titular de cronică la *Revista Fundațiilor Regale*, criticul primea toate volumele editurii Fundațiilor, exemplarul de lux cu numărul 23 — douăzeci și cinci erau cu toatele. Cele mai multe dintre ele au dispărut din bibliotecă în împrejurări obscure. Dicționarele și enciclopediile erau, de asemenea, la loc de cinste, subliniate, adnotate, citite cu atenție, de plăcere. Profesorul cunoștea bine și limba latină, din care traducea cu ușurință — elev meritoriu al unor profesori meritorii. În lungile colocvii cu Vladimir Streinu, în bibliotecă, pe care le urmăream fascinat de rostirea aulică a acestuia, de tonul peremptoriu și de liniștita convingere a oricărui enunț — vorbea cum scria, poate chiar mai bine — intervențiile tatei paralizau desfășurarea temei, prin punerea în discuție a conținutului vreunei noțiuni, contestarea de date, întoarceri la punctul anterior, ce păruse definitiv cîștigat, rezerve, neașteptate dificultăți, aidoma unei proceduri judiciare, destrămînd demonstrații în locul cărora îmi părea că nu inten-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ționează a pune altceva, într-o sezisabilă creștere a tensiunii. « — Șerbane! cum poți spune una ca asta?», replica mustrător, ba chiar indignat nenea Nicu, pe cînd interlocutorul extrăgea din bibliotecă un tom ce se deschidea singur la pasajul dorit. Faguet, Lanson, Paul Souday, Thibaudet, tot atîtea nume ce reveneau ca note muzicale pe partituri, adîncind pentru mine un încîntător mister. Nu-mi puteam explica, apoi, brusca limpezire a atmosferei, pe care o puneam pe seama altor admirabile aglutinări de sunete, Rimbaud, Valéry, Mallarmé sau Gide, schimbător potrivite pe coperți albe într-un dublu chenar roșu. Surprinzător, răsunau apoi nume care în mod sigur aparțineau limbii germane — Rilke, Stefan George, Hölderlin, fără a fi mai puțin armonioase. Cînd și cînd, totuși, sastisit de sprijinul prea fățiș acordat tatei de Paul Hasard sau de Brunetière, nenea Nicu îi cenzura cu autoritate, schimbînd regula jocului, schimbare pe care Șerban Cioculescu o accepta fără șovăire, persistînd însă în tactica de măcinare măruntă a superbelor pîlcuri ale adversarului, răsturnate val cu val. Inima îmi bătea cu putere și spre a evita ce putea fi mai rău interveneam, cu diplomație, credeam, în inocența vîrstei: « — Dumneata, nene Nicule, ai vrut de fapt să spui că . . . » « — Nu, dragă Barbule, mi-o reteaza Vladimir Streinu, revenit la numele sale redutabile, am spus exact ceea ce am spus . . . » Să nu te descurajezi, cînd tocmai erai pe punctul de a aduce lumină într-o atît de controversată problemă? Mai grav încă, Șerban Cioculescu avea aerul de a fi cu totul neatent la argumentele competitorului său, deși pe atunci auzea foarte bine, indiferent la starea de surescitare a acestuia — pe a sa nu o sezisasem, în norii de fum aromat de la țigările *Camel*, *Lucky Strike* sau *Golf* și în plăcutul miros de cafea. În timp, Vladimir Streinu învățase limba engleză, aruncînd în foc o nouă generație de arme, ca unul ce-l citea pe Walter Pater în original. Evident, în discuțiile cu caracter politic erau întotdeauna de perfect acord și, mai în genere, în toate discuțiile privind lumea înconjurătoare. Manuscrisele unor articole ale lui Vladimir Streinu, un faimos atac împotriva lui Ion Barbu, un fulminant refuz al *Esteticii* lui Tudor Vianu luau loc în biroul tatei, printre manuscrise lirice ale lui Ion Barbu, scrisori de la Tudor Vianu — sunt tot acolo, și astăzi

Criza de spațiu a bibliotecii s-a manifestat de timpuriu, soluționată, la început, prin adaosul de biblioteci în holul casei, apoi pe coridorul de la intrare, pe noptieră; în dormitor se stivuiau, la fel, cărțile. La cîte o mișcare bruscă a cotului, cîte o broșură luneca jos, un extras academic sau un catalog franțuzesc de anticariat, și acesta însemnat cu steluțe și energic subliniat. Pe această cale a intrat bibliofilul în posesia cîte unei epistole a lui Lamartine sau Victor Hugo, a ediției din 1724 din *Eseurile* lui Montaigne. Librării bucureștene se specializaseră în carte străină, pentru aparițiile noi, cartea veche românească se găsea la anticari, unii foarte instruiți, alții ușor de dus de nas — trebuiau frecventați și unii și alții, în ciuda protestelor mamei care se temea de microbii pe care hîrțoagele, ce e drept, cu aspect respingător, i-ar fi putut conține. De unde își procura părintele meu gravurile, stampele, nu știu, avea mai multe, de mare valoare, în primul tiraj, cum îmi explica, sau chiar fără legendă.

Podul casei, gîndit ca uscătorie de rufe, era purgatoriul publicațiilor, aici odihneau stive de reviste cinematografice aduse de la Găiești, din anii 1933—35, reviste franțuzești, format de ziar, de culoare sepia, pline de reproduceri fotografice. Adolescentul precoce le răsfoia cu nesaț. Cavaleri bruni cu elegantă mustăcioară și impecabilă cărare gominată — John Gilbert — coabitau cu frumuseți misterioase — Pola Negri, Gina Manes, Isa Miranda, admirate, poate, ceva mai puțin decît unele exorbitante walkyrii — Mae West —, privirile stăruiau asupra Josephinei Baker, înveșmîntată într-un brîu rotitor de banane—fructa mea preferată. Soții Cioculescu erau tineri, nu disprețuiau viața mondenă, frecventînd balurile — cri-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Pe timpul studenției parisiene

ticul nu dansa —, cazinourile — tata era un redutabil jucător de poker — primind, fără exces, vizite, pe care le întorceau, ducîndu-se la teatru și adorînd cinematograful. Greta Garbo era actrița preferată a tatei, pe care o colecționa în cărți poștale și în albume de lux — în Mata Hari putea fi admirată în costum de baiaderă! Nici Marlene Dietrich nu era disprețuită, în albumul în cauză, ca semn de carte, se afla o statuetă de carton decupată după siluetă, în care diva apărea în chip de Veneră marmoreană și la fel de goală. Preferatul mamei era Charles Boyer, cu o singură, dar irezistibilă, fotografie, neînrămată, în centrul unei vitrine de epocă. Din orice loc l-ai fi privit, și chiar de pe covor, te țintea drept în ochi...

În podul casei, bîntuit verile de arșiță, mi-am făcut, pentru restul vieții, o părere favorabilă despre femei, care mi-a adus îndelungate necazuri de cîte ori mă îndrăgosteam; și nu mai foloase, în restul împrejurărilor!

Despre prima colecție a criticului există cel puțin o mărturie de epocă, reportajul intitulat *În căutarea prezentului de altădată*, cu subtilul « *Cu domnul Șerban Cioculescu printre stampe și manuscrise* » (*Lumea românească* de vineri 26 noiembrie 1937), semnat Erasm, pseudonimul lui Petru Manoliu. Ce-i arătase criticul? « Iată, spune sursa, o scrisoare a lui Macedonski către Davila, grandilocventă, emfatică, superlativă. Iată și o scrisoare a lui M.Eminescu către tatăl său, din 1881, 18 martie. Tatăl, căminarul, îi scrisese băiatului (*sic*!) un răvaș în stihuri, iar Mihai îi răspunde printre altele: « mi-e acru sufletul de cerneală și condei ». E doar epoca de la *Timpul*, a micilor mizerii mari. (...) Iată și scrisoarea lui Duiliu Zamfirescu, delegat al României la Comisiunea dunăreană, din Galați, 31 iulie 1914, după cearta cu Maiorescu, către Mitiță Sturdza. (...) Iată și o scrisoare a lui Lamartine — amantul Elvirei și autorul *Lacului* — către Consulul francez de la Iași, prin care-i cere să ia sub protecția pe tînărul Theodore Râșcanu influențat de ideile pașoptiste și care nu este

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

altui decît bunicul scriitorului Th. Râşcanu. Iată şi scrisoarea Principesei Elena Koltzoff Massalsky, deci Dora d'Istria, născută Ghica, scriitoarea, către eforia spitalelor civile (. . .) Iată şi scrisoarea lui Kogălniceanu către un partizan politic, precum şi aceea a baronului Talleyrand-Perigord (Charles-Angelique), nepotul ministrului celor trei regimuri, fost comisar al guvernului francez în Principate, către un oarecare comandant Laurent, în care vorbeşte despre apropiata Unire (. . .) Iată şi *Sfinţirea Bisericii de la Curtea de Argeş*, poezie de Vasile Alecsandri, închinată regelui Carol I şi reginei Elisabeta, făcută la Castelul Peleş, în 14 oct. 1886. Iată şi scrisoarea din 17 martie 1909 a lui Theodor Rosetti, fratele Doamnei lui Alexandru Cuza, către Ionel Brătianu, prim ministru şi ministru de interne, prin care-i anunţă că doamna Elena fiind pe patul de moarte renunţă la funeralii naţionale ». Vine rîndul hrisoavelor: « Iată un act al lui Miron Costin: „foarte cu mare direptate şi să hie cu cu toţii de faţă". Iată şi actul de ieşire din indiviziune al lui Grigore Ureche. Iată şi actul lui Duca-Vodă, domn al Munteniei, şi pe care Constantin Brâncoveanu semnează ca logofăt. Iată şi un alt act al lui Miron Costin pe care sînt semnaţi Ion-Costin fiul, Velicico Costin, frate, şi Tudor Dubău, mare logofot ». Sînt apoi examinate o serie de rarităţi bibliofilice — volumaşul de versuri *La double maîtresse* al lui Henri de Regnier, cu catrenul pe care poetul îl improvizase pentru Şerban Cioculescu: « L'amour nous tient tous sous son joug / Simple ou double soit la maîtresse, — Mais crains qu'il s'ajoute sutout / Un troisième fil à la tresse », o dedicaţie a Annei de Noailles pe volumul *Les vivants et les morts*, o carte de Ferdinand Brunetière cu dedicaţie către Anatole France — aceasta cu filele netăiate — şi, mai sărind cîteva titluri, o carte pe cît de curioasă, pe atît de singulară, *Balade* de Victor Hugo, traducere de C.Negruzzi, o carte multicoloră: « Paginile ei sînt galbene, verzi, albe, roz, bleu, gris. E dedicată „ poeţilor României". Coperta e făcută la Paris şi reprezintă o liră pe bandeletele căreia sînt nume de poeţi, iar dedesubt e scris „ Pleiada ce-ncunună a României frunte / Ca razele Aurorii sprinceana unui munte"»

În pagina de ziar era reprodus facsimilul unei chitanţe semnată de Ion Heliade Rădulescu. Petru Manoliu ţinuse să ofere din toate cîte ceva, pe principiul varietăţii şi al supralicitării. Fluentă e, oricum, o colecţie, odată ce se împrospătează şi prin schimburi, respectiv alienări, însă, în fapt, predomina biblioteca, instrumentul de lucru. Plăcerea pentru document îi fusese, de altfel, stîrnită de migăloasele pe cît de rodnicele ceasuri petrecute întru despuierea arhivei Caragiale, al cărui editor devenise. Cronicarul de ziar sau revistă îşi scria articolul la cafenea, acasă mai cu seamă noaptea. Munca documentară, pe lîngă frecventarea Arhivelor statului şi a unor foruri de acelaşi profil din mai multe oraşe, îl fixa la birou. Masiv, negru, fără alt stil decît acela al funcţionalităţii, biroul de acasă avea sertare în părţi şi unul în centru, adînci, singurul lux fiind geamul gros de cristal care-l acoperea şi sub care criticul aşternuse o scrisoare a lui Caragiale, una a lui Eminescu, o bancnotă de 20.000.000.000 mărci, cartea de vizită a lui Zaharia Antinescu, în unghi. Pe birou, portretul lui Eminescu, la o oarecare distanţă de cel al lui Caragiale, tot tînăr — o curioasă asemănare între cele două chipuri, pe care tata o scotea în evidenţă cui intra pentru prima oară în odaie şi, între ele, gravura înrămată, în culori, cu chipul lui Montaigne, toate trei în rame metalice sclipitoare. Un singur obiect odihnea în răstimpuri, pe birou, stiloul verde cu vinişoare albe, Parker, înzestrat cu o imensă peniţă de aur, care scria neaşteptat de subţire, cum îi plăcea criticului. Mai tîrziu, cristalul a crăpat şi a fost păstrat aşa o vreme — cît, oare? Pe măsură ce criticul se adîncea în studii de istorie literară, tot pe birou au început să se adune stive de fascicole din dicţionarul lui Tiktin, cărţi, dosare, foi stinghere, fişe, pînă în ceasul cînd locul pentru scris a devenit atît de strîns, teancurile atît de înalte, încît te mirai cum de mai putea sta cineva la o atît de încărcată masă de lucru. Nici pacea

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

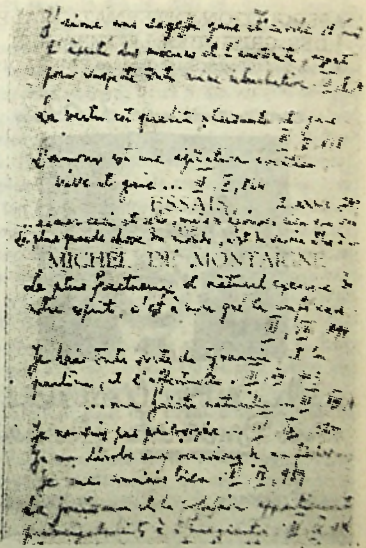
demnelor figuri din gravurile de pe pereţi nu a fost de lungă durată. Între ele apăru chipul lui Ion Barbu, în viziunea lui Eugen Drăguţescu, tablou în guaşă primit de părintele meu chiar de la poet, căruia portretul nu-i plăcuse.

Liniştea în odaia de lucru îi era asigurată criticului printr-un consens tacit şi, desigur, nu ar fi avut rost să-i turbur concentrarea cu informaţii privind rezultatele mele şcolare sau cu cereri de bani. Mi le satisfăcea spontan şi, totuşi, îmi venea nespus de greu să deschid gura, cu toate relaţiile foarte deschise care au existat, dintotdeauna, între noi. Recurgeam, aşadar, la fondul monetar matern, unde destinaţia sumelor era amănunţit analizată. Anii războiului reduseseră simţitor veniturile, o parte a casei fusese închiriată şi, cu toate că inflaţia îşi clempănea colţii, tata nu pretindea urcarea chiriei, căci D-l Donihady era evreu şi s-ar fi putut crede că se încearcă a se profita de pe urma precarei sale situaţii rasiale. Totuşi, chiar şi în această perioadă, de mari nelinişti, noi şi iubite piese îmbogăţiră colecţia criticului, capul de serie constituindu-l gravura executată de Aegidius Sadeler, reprezentîndu-l pe Mihai Viteazul *ex vivo*. Pe spatele gravurii, rămas la vedere printr-o înrămare adecvată, se puteau citi reflecţiile unui mai vechi proprietar, german sau sas, de prin secolul XVIII, în care ilustrul voievod era asemuit cu Wallenstein — într-un text latinesc, dublat de unul german. Şerban Cioculescu scrise un articol pe această temă. Achiziţionă, tot pe atunci, cea mai frumoasă monedă dacică de argint vreodată scoasă la lumină, pe care numismatul profesor G. Moisil o şi reproduse în revista sa. Într-o montură groasă, criticul o purta, ca inel, pe deget, a purtat-o ani îndelungaţi, pînă cînd una din urechiuşele monturii slăbind, moneda alunecase în neant. Undeva, în birou—unde oare?—repauza, înfăşurată în ziar, o incredibil de grea cărămidă din castrul severinean, purtînd în mijloc ştampila legiunii a XIII-a Gemina, un dar al profesorului Bărcăcilă. În sertarul din centrul mesei de lucru domina un corpolent stilou cu incrustaţii de sidef, împuns pe alocuri de nişte adîncituri, urme de gloanţe. Aparţinuse lui Armand Călinescu şi se afla la pieptul său, în momentul mişeleştii asasinări. Singuratic sol al nimicnicie vremurilor, tocul se află şi acum în acelaşi loc, lîngă un carnet în care, în ultimele sale zile, tata păstra opt hîrtii proaspete de cîte o sută de lei. Totul e la fel, ridicat în lumină sideful aruncă raze, dar îmi pare că nimeni nu va mai da vreodată stiloului fireasca sa întrebuinţare . . .

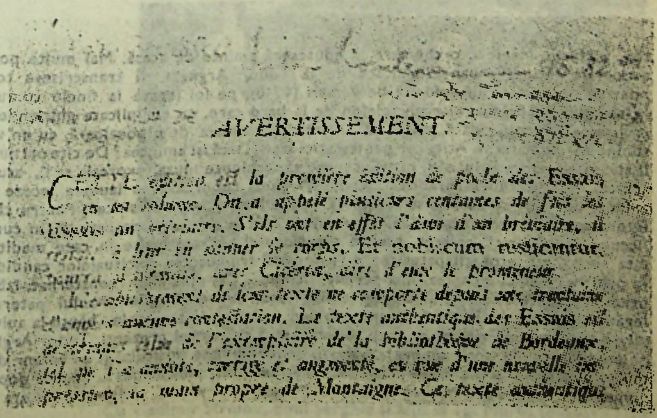
În acei ani, cînd se apropia de mijlocul vieţii, despre care era convins că nu va fi lungă, criticul închega noi şi temeinice legături, pe lîngă cele tradiţionale. « Stimă şi prietenie lui Şerban Cioculescu, dar cînd îl voi cunoaşte? » suna dedicaţia lui Lucian Blaga pe *Censura transcendentală*, apărută în 1934, iar pe *Ştiinţă şi creaţie*, din 1942: « Lui Şerban Cioculescu, cu mare prietenie ». Ulterior: « Lui Şerban, de la Lucian ». Pe un exemplar din *Discobolul*, lectorul scrisese, în deplinătatea bucuriei: « Nil admirari, nisi Lucian Blagam, ». Răsfoind cartea, în biblioteca părintească, gînditorul găsise însemnarea de sub titlu, scrisese, la rîndul lui, dedesubt, cu litere mai mari: « Accept ! » — şi semnase. În volumul de *Poezii* editat la Fundaţii în 1942, criticul legase poezia autografă *Septemvrie*, datată 8 februarie 1930. În raft, cartea stătea lîngă *Supplex libellus Valachorum Transsilvaniae* — Claudiopoli, MDCCCI. *Cinele din Pompei*, poezie pe care criticul o citea cu toate efectele evitării retoricii, ţinînd foaia în palmă, făcea parte dintr-un album cu manuscrise. Pe autorul poeziei îl revăd, aşezat comod în fotoliul îmbrăcat în mătase aluniu-aurie, ţinînd-o pe Miţi, mîţa neagră a tatei — a tatei, căci în chipul cel mai vădit lui îi dădea preferinţă. Obişnuit Miţi dispreţuia musafirii, acum sărise în braţele poetului şi torcea pierdută. « — Parcă-i o Parcă », şopti Lucian Blaga. Avid, îi cerusem impresii din Portugalia. Cu flăcări jucăuşe în ochi, mult mai amical decît mi-l închipuisem, îmi povesti că primele vorbe lusitane auzite, sub ferestrele unei căsuţe de pes-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Familiarul Montaigne (în ediţie « Pléiade ») încărcat de adnotări


ESSAIS
MICHEL DE MONTAIGNE

Specificare la începutul volumului preferat (evident, Montaigne !) : « cartea mea de căpătîi » cu indicarea adresei, preventiv, în eventualitatea pierderii exemplarului : «bună recompensă aducătorului »


AVERTISSEMENT
Cette édition est la première édition de poche des Essais en un volume.
Et nobiscum rusticantur.
Le texte authentique des Essais
de l'exemplaire de la bibliothèque de Bordeaux,
propre de Montaigne. Ce texte authentique

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

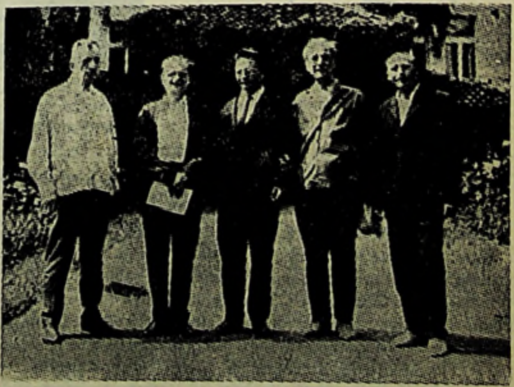
Legitimaţia de membru al Asociaţiei Internaţionale a criticilor literari

car. « Mărie, Mărie », o chemare, îi aduseseră aminte de acasă. Mai multe poezii autografe deţine Şerban Cioculescu de la Tudor Arghezi. Îi transcrisese toate poeziile necuprinse în volumul de *Versuri* (1940), pe foi legate la finele tomului. În răstimpuri, primea cîte un telefon de la bard care, cu complicate ghirlande de politeţe, îl întreba dacă, de pildă, îşi aminteşte cumva de o poezioară, cu un vers sunînd aproximativ: « Atîta cer pentru atîta sat ». Dacă îşi amintea? De cîte ori numai îi atrăsese atenţia fiului său, care începuse să tachineze muza (expresia sa !), asupra acestui vers absolut? Paradoxal, Tudor Arghezi suporta greu laudele, poate din adîncul unei firi structural mefiente. Criticul însă, îi vorbise sincer. Pentru că vă interesează, cu lirica argheziană făcusem de foarte timpuriu cunoştinţă. În curtea liceului din Găieşti, aplecat asupra căruciorului cu roţi înalte în care meditam, tata recita, cu intonaţii patetice: « Tu nu eşti frumuseţea spiritualelor candide, / În ochi tu nu duci moartea, nici perlele lichide . . . », pînă cînd, consternat, izbucneam în hohote de plîns. La Bucureşti, într-unul din sertăraşele biroului patern se legănau, la tragerea în afară, masive dopuri de sticle de şampanie, băute la aniversările micilor mele vîrste, pe care se semnaseră cu tuş cei prezenţi, Tudor Arghezi pe unul dintre ele, sosit anume la Găieşti, unde înmînase criticului şi un volum de-al său cu autograful « Il a passé par ici le fûret des bois, mes dames ». Pe alte dopuri, numele lui Baruţu sau Miţura consemna întoarcerea vizitei. Intim însă nu era cri-

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ticul decît cu Ion Barbu, relaţie furtunos zguduită din te miri ce, dulce reluată, eroic tîrîtă mai departe. Poet şi critic îşi spuneau în faţă cele mai crude adevăruri ceea ce, însă nu paradoxal, îi apropiase foarte mult. De la Ion Barbu obţinuse pater-nelul meu cele mai multe manuscrise de versuri, cu care dublase volumul *Joc secund*, inclusiv imnele legionare, cărora nu le contesta valoarea lirică şi, din nu ştiu ce răs-turnări lăuntrice, le citea cînd şi cînd cu voce tare. Cum, politiceşte, îl socotea pe Ion Barbu iresponsabil, îl spăla şi de orice vină, adăugînd la vraful de poezii, dar mult mai tîrziu, şi versurile dedicate lui Nicolae Bălcescu. Înghesuit în tramvaiul 14, care trecea pe str. Carol Davila, împins în profesorul de matematici de care se vorbea atît de des în casă şi salutîndu-l, Ion Barbu se informă asupra materiei mele preferate — eram în clasa a doua de liceu — şi auzind că aceasta era istoria, ceru lă-muriri. Îi spusesem că studiam, în acel an, Evul Mediu, o perioadă care îmi plăcea mai puţin. De ce? Obscurantism, răspunsesem, fanatism, ignoranţă, ciumă, masacre etc. etc. « — Astea ţi le-a spus taică-tu », izbucni profesorul, şi apucîndu-mă strîns îmi ţinu o adevărată lecţie asupra măreţiei epocii, ducîndu-mă două staţii mai de-parte, unde îşi avea locuinţa, cu primejdioase spintecări de aer ale unui baston noduros ca un ciomag. Cum însă tata nu-mi spusese nimic, i-am relatat scena, cu urmarea că îmi ţinu şi el o prelegere, nu zic la antipodul predecentei, în fine, nu tocmai. Din dilema celor două prelegeri am ieşit mult mai tîrziu, cînd pierdusem orice interes pentru istorie ...

Ion Barbu, Adrian Maniu, Doctorul Voiculescu locuiau în acelaşi perimetru, neştiinţific denumit Cotroceni, în zona pieţii Sf. Elefterie. Cu reputatul pentru mizantropia sa, Adrian Maniu, Şerban Cioculescu se împrietenise la toartă, cu blîndul



Cu Vladimir Streinu, Emil Serghie şi alţii la Tg. Mureş (august 1970)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

V.Voiculescu, mai puţin, în acel deceniu. În direcţia terminală, ca să zic aşa, pe bulevardul dr. Gh. Marinescu, la numărul 19, într-un elegant bloc nou, puteau fi văzuţi intrînd sau ieşind, Liviu Rebreanu, cu statura sa de atlet matur, şi Ion Minulescu, în mers legănat, dialogînd cu bastonul său şi răspunzînd amical la orice salut cu « soro ». Dar criticul, statornicit într-un mediu social atît de legat de galaxia Guttenberg, avea, în fapt, relaţii cu mult mai numeroase. Imaginîndu-l pe critic în anii

Într-una dintre cele mai populare caricaturi de epocă

« Ex libris » personal aplicat pe un volum Caragiale, ornat şi cu autograful scriitorului din epoca berlineză

deplinelor puteri — avea 42 de ani în 1944 —, îl putem la fel de bine situa în spatele meterezelor sale la catedră, în sala de manuscrise a Bibliotecii Academiei, într-un anticariat sau la cafeanea: purta cu sine un geam protector invizibil, în ciuda acelei sociabilităţi care, de-a lungul vîrstelor, l-a reînnoit relaţiile pînă în deceniul al noulea—de la C.Stere, la C.Beldie şi la George Arion. Sentimental ascuns, interzicîndu-şi de timpuriu exteriorizarea afectelor, cultivînd o anumită rezervă pînă la a-i deveni o a doua natură, avea, constitutiv oroare de a scotoci în intimitatea semenilor, cu rezultatul neaşteptat că atrăgea magnetic spovedaniile. Prin decenii, depozitar al unei fabuloase colecţii de secrete, intacte în straturile lor de chihlimbar, ar fi putut scrie istoria secretă a unui nou Bizanţ. Vocaţia de genealogist, care-l

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

apropia de marele Mateiu, ar fi făcut restul. Din această inalienabilă colecție, cîteva vitrine stau, totuşi, la vedere, grație amintirilor publicate în pragul senectuții de criticul şi istoricul literar.

În timp, urmînd sentența oamenilor sub vremuri, colecțiile s-au risipit şi apoi refăcut, cu pierderi şi cîştiguri, biblioteca a crescut molcom, sugrumînd marile etaje — rîndurile de volume Montaigne sau Paul Valéry —, jurnalul lui Paul Leautaud, în 13 volume a urcat într-un raft inaccesibil, pe cînd în bibliotecile protejate cu cristale îşi continuau cu demintate existența uriaşe tomuri de epocă — *Biblia* lui Şerban, *Dicționarul* lui Pierre Bayle, — dimpreună cu terfeloage salvate parcă în ultima clipă, manuscrise de epocă or minuscule cărțulii de asemenea în legătura lor originală, precum *Russia seu Mosvovia itemque Tartaria*. Pe pagina de titlu a acesteia, o gravură, te privea drept în ochi Mihai Viteazul, între doi, mai jos aşezați, tătari sau moscoviți. Pe ultima foaie a cărții, Şerban Cioculescu notase: « 247 Moldaviae seu Valachiae inferioris pars, que olim BESSARABIA dicta sint », iar pe coperta a treia după semnătură: « Este o variantă a ediției din acelaşi an, de 345 pagini şi 17 INDEX. » Data: 21/I/1972. Peste prețul de anticariat, şters cu lama, lipit un timbru de 20 de bani — Ovidiu la Tomis ! În preajmă, *Un Sottisier de Nars-Eddin-Hodja, bouffon de Tamerlan* (Bruxelles, 1878, tiraj 500 exemplare, exemplar no. 176—lei 18, anticariat.) Pe ultima filă, scria de mînă: « Exemplar fost în posesia lui G.Coşbuc. La pag. 36 sub cuvîntul „ sur une elevation " din ultimul rînd, poetul a tradus: „ p'o lăviță " Celelalte însemnări sunt ale mele.» Deasupra, tot cu creionul: « tot de mîna lui Coşbuc, completarea [Pe]ndant, p. 243, ultimul rînd şi cîteva semne marginale ,v.p. 210, 245. » (Mai era una, la pag. 55, unde la nota „ *djérid*: Jeu de paum où l'on est à cheval", Coşbuc notase: „ nu "). Pe dosul ultimei file, criticul însemnase soiurile de năzdrăvănii nastratiniene (*Sărăcia şi foamea, XVI, XXXIII, Obscene, LXXX, CV, CXXVIII, Scatologice, Umor macabru, Poezia*) etc. etc. Şi, în fine, la snoava cu nr. CLXXIII, *Un cadi dépouillé*, nota: « Caragiale Universul 2512 — 1909, OPERE, IV, 1938, p. 187—191: Noi ne mărginim a spune una din năzdrăvăniile lui, despre care credem că nu s-a povestit încă la noi, pe care am AFLAT-O DINTR-O CARTE PREȚIOASĂ, tălmăcită din turceşte. Noi o povestim aci pe romăneşte, ținînd seama nu atîta de textul străin, cît de firea limbii noastre şi prin urmare de priceperea românului. Iată . . . » (urmează povestirea). Asemenea interferări de planuri asigurau unei cărți locul ei stabil, la adăpost de colb şi timpuri. Cu probabilitate, pe exemplarul împrumutat de la Coşbuc, tradusese Caragiale . . . Exemplele pot fi, enciclopedic, înmulțite, relatarea ar da pe dinafară. De pildă, istoria cărții *Brief et vray Récit de prinse de Teronane et Hedin, Avec la Bataille faite a' Tenty*, 1553—1554, par Jacques Basilic Marchet, cu numeroase date despre « Jacobus, qui et Heraclidem et Basilicum se nominavit, natione Graecus ab antiquis Regulis Walachiae genus suum repetivit, seque insularum in Aigeo Sami despotem, Parique Marchionem nominavit ». Notă marginală: « Portret fizic. Leunclavius en parle le premier, en mêmes termes », iar la pag. 101: « Leunclavius adolescent l-a cunoscut tînăr, în Polonia ! . . . » Cînd Hammer aduce vorba de o lucrare istorică a

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

În ambianța cotidiană a casei din cartierul Cotroceni

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Heraclidului, publicată în Wittenberg, criticul se întreabă: « De quel autre ouvrage que celui-ci peut-il bien s'agir? » iar cînd în textul francez citește « un tchaousch ottoman », descifrează marginal: « ceauș ». Numele conjuraților, Bernowsky, Moczog, Stroitza, la fel, sînt transcrise marginal: Barnovschi, Moțoc, Stroici, și mai departe, Tomșa. Cartea nu i-a servit la vreun studiu, a fost citită de plăcere.

Cîte o lectură gustată purta, în text, ciudate parantezări: criticul nota, de-a lungul frazei, alexandrinul involuntar, ba chiar șirul de alexandrini al prozatorului respectiv. Pe un foarte adnotat *Quand vivait mon père*, de Léon Daudet (Grasset, 1949), pe lîngă sublinierile obișnuite (« Alphonse Daudet, fou de Montaigne toute sa vie »), însemnați toți alexandrinii, pînă și unul al mamei autorului: « Je n'ai pas tout compris, mais j'ai vue une étoile ». Oriunde întîlnea vocabula *inefabil*, lectorul o sublinia, parcă statistic. Pe volumul lui Giovani Papini *Maschilità* (Terza edizione, Vallechi Editore, Firenze), fraza: « Il pensiero puro è indicibile, come la poesia, piùceleste, come l'estasi piu divina — come il Dio *inneffabile* de mistici » fusese transcrisă la finele cărții, cu creion roșu. În text: « Ma il filosofo vero, il filosofo massimo, è colui che tace . . . » — nota marginală: « Blaga . . . » Pe foaia de titlu a volumului lui Papini, altcineva scrisese cu cerneală: « Cosè da nulla, ridicole ». În raft, cartea se învecinează mai departe cu Anti-Machiavelul lui Frederic cel Mare, retor, la ceasurile sale, și încă înflăcărat: « Je demande ce qui peut porter un homme à s'agrandir, et en vertu de quoi *il* peut former le dessein d'elever sa puissance sur la misère et sur la destruction d'autres hommes, et comment il peut croire qu'il se rendra illustre en ne faisant que des malheureux? » — à Berlin, Chez Vors et Fils, et Decker — Et chez Treuttel, 1789, legată, preț de anticariat, lei 15. Pe un preț asemănător, găsise tata, legate la un loc: *Le Brahme voyagent* / ou / la Sagesse populaire / de Toutes les Nations /, de dl. Ferdinand Denis, Paris, 1832, *Petit vocabulaire de simple vérité*, de către Dl de Senancourt, *Traité d'Économie sociale*, de dr. Guépin, *Constitutions et Chartes, notions élémentaires de droit politique*, de A.M. Chambeyron,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

și, în fine, *Droit et devoir municipaux des Francais* de Savagnac-Père. Orice carte cumpărată, dobîndită, era răsfoită, adnotațiile adeverind un interes real, trezit, cînd se întîmpla, de neprevăzute asociații, frecvent încrucișate. Cartea *Aventures de l'esprit*, de Natalie Clifford Barney (Șerban Cioculescu completase titlul *d'une Amazone* (Paris, 1929), cu multe scrisori de la Marcel Proust, Max Jacob, Paul Valéry etc. etc. și încărcată în text de alexandrini involuntari — cîte trei « L'indiscretion, chez moi, est un acte de foi ! » / « C'est sans doute l'excès des pratiques contraires » / « qui justifiait cette remarque de Wilde », cîte doi: «Je desire aussi peu lire qu'ecrire mais / que ce peu trace, à vif, un tatouage unique », ori « C'est une des erreurs de notre quart de siècle / que tout le monde se croit appelé à vivre » și plină de spirit, printre adnotări mai vechi, are și una făcută cu pixul « Nathalie Barney (*sic*) objet de la passion de Renée Vivien (et cause de son suicide. » Mateiu I. Caragiale, B.C.S., St. G. CXX / 2—49. Nota privea niște însemnări de lectură ale lui Mateiu I. Caragiale, date publicității de noi, posibilă dovadă că scriitorul citise cartea și, în orice caz, fusese preocupat de personaj. O picătură în cunoașterea lui Mateiu I. Caragiale, numai una, dar în ale cărei reverberații se oglindise o clipă și criticul. Există în biblioteca lui Șerban Cioculescu cîteva sute de asemenea cărți amănunțit adnotate, tot atîtea dialoguri peste vreme între spirite, în care îl recunosc în acele replici de cîteva cuvinte, ce-l realcătuiesc. Unele texte, de altfel, erau adnotate pe exemplarele a mai multor ediții, tipic e cazul *Penséeurilor* lui Pascal, lectură favorită a tatei, cîmp de luptă între opinii atît de opuse, încît era parcă fatal să se atingă într-un punct. Trecerea în revistă a acestor adnotări ar necesita un studiu anume și, cercetînd o singură ediție, aflu, la pasajul *Se moquer de la philosophie, c'est vraiment philosopher*, marginal, cu literă mică: *nae*. (Ionescu ! n.n.) La pasajul mai amplu: « Tout ce monde visible n'est qu'un trait imperceptible dans *l'ample sein de la nature* (s.Ș.C.). Nulle idée n'en approche. Nous avons beau enfler nos conceptions au delà des espaces imaginables, nous n'enfantons que des atomes, au prix de la réalité des choses. *C'est une sphère infinie dont le centre est partout, le circonference nulle part* » (s. Ș.C.), marginal: « Arghezi a brouillé les termes de cette pensée ». Trimiterile la Montaigne, obsesia lui Pascal, erau numerotate și acolo unde filosoful afirma sceptic: « On n'apprend pas aux hommes à être honnêtes hommes », moralistul notase alături: « et pourtant l'éducation, l'exemple et le „ climat " sont un apprentissage ». Unde Blaise Pascal spune despre *Eseurile* lui Montaigne: « Son livre n'étant pas fait pour porter à la piété . . . », replica sunase: « mais à la sagesse. » ! Între iluminatul prin revelație și mîntuitul prin rațiune, jocul contrariilor era urmărit cuvînt cu cuvînt, dacă nu literă cu literă. Pînă la capitolul patru din *Pensées*, Șerban Cioculescu găsise cincisprezece ciocniri cu Montaigne, precum și cîteva contaminări . . .

Vom încheia, atunci, firesc, cu ceea ce am început: cu cartea de căpătîi a lui Șerban Cioculescu. Expresia nu ne aparține, am transcris-o după însemnarea făcută pe ediția din Pléiade a *Eseurilor*, exemplarul după care tălmăcise mai multe cărți, în anii săi de inactivitate publicistică, singurul față de care și-a luat libertăți pe care

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

un bibliofil nu şi le îngăduise: pe coperta a doua, cea interioară, lipise o fotografie din tinereţe a mamei, pe foia următoare una cu mine, copil, apoi pe alte trei pagini, trei gravuri de epocă ale lui Montaigne. Pe foaia de titlu, deasupra şi dedesubtul acestuia, de sus şi pînă jos, copiase sentenţele prea iubite:

« Je ne fais rien sans gaité . . . II,X, *391* (nr. *pag,* n.n.)
J'aime une sagesse gaie et civile et fuit l'âpreté des moeurs et l'austerité ayant pour suspecte toute mine rebarbative. III, V, 817
La vertu est qualité plaisante et gaie, III, V, 818
L'amour est une agitation éveillé, vive et gaie, III, V, 864
. . . aimer ceci et cela, mais n'eprouver rien que soi. La plus grande chose du monde, c'est de savoir être à soi, I, XXXIX, 244
Le plus fructeux et naturel exercice de notre esprit, c'est à mon gré la conference, III, VIII, 894
Je hai toute sorte de tyranie, et la parlière, et l'effectuelle, III, VIII, 903
. . . ma gaité naturelle, III, VIII, 910
Je ne suis pas philosophe . . . III, IX, 920
Je me dérobe aux occasions de me fâcher . . .
Je me connais bien, III, IX, 939
La jouissance et la possession appartiennent principalement à l'imagination, III, X, 946
Vivons et rions entre les notres, allons mourir ef rechigner entre les inconnus, 949 »

S-a întîmplat chiar aşa. Cartea cea mai subliniată şi mai adnotată din biblioteca părintelui meu îi purta nu numai semnătura, dar chiar şi adresa şi numărul telefonic, cu indicaţia în litere de tipar: BUNĂ RECOMPENSĂ ADUCĂTORULUI.

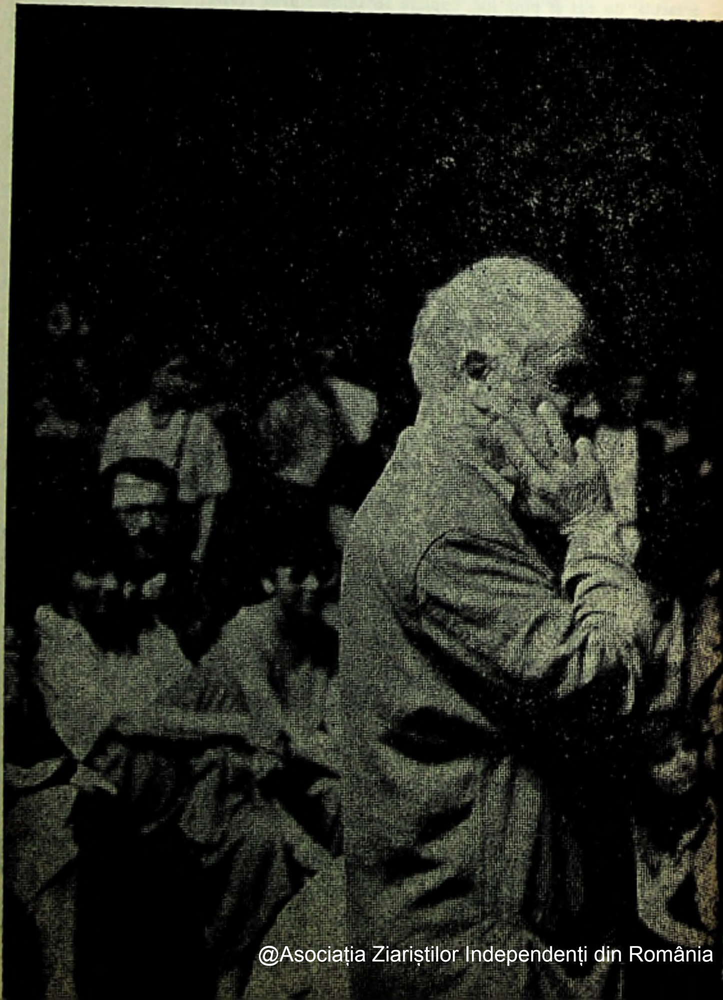
Încercînd să pun oarecare ordine în vrafurile de cărţi din spatele canapelei din birou, am aflat volumul lîngă braţul acesteia, departe de locul său obişnuit, ocrotit sub geam, într-una din bibliotecile cu lucrări declarate la Patrimoniu, printre cele patruzeci de volume din Pléiade adunate într-o viaţă de om. Pe acea canapea dormise tătuţ în ultimele sale nopţi în casa lui, tot mai slăbit şi mai îndoit asupra vindecării, demoralizat de pierderea puterilor, îngrijorat de sănătatea aşa de şubredă a mamei. Cred că a luat-o din biblioteca din faţa canapelei ca să o aibă alături în ultimele ceasuri cînd a putut citi, înainte de a accepta respitalizarea, spre a se stinge între necunoscuţi, dacă nu în singurătate. Firul citatelor, şi de aceea le-am şi reprodus pe toate, a străbătut o viaţă, fidelă unei conştiinţe, devotată responsabilităţilor asumate, totdeauna deschisă speranţei, ferită de ură, invidie şi neputinţă, căci se afla sub steaua voioşiei.

Excursul de faţă în cuprinsul Bibliotecii Şerban Cioculescu reia iniţiativa inaugurată cu un studiu similar privtor la Biblioteca lui G. Călinescu (vezi „Secolul 20" nr. (292-293-294) sub genericul *Vitalitatea livrescului*. Vom continua ciclul cu o privire în interiorul bibliotecii Tudor Vianu.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PETER BROOK

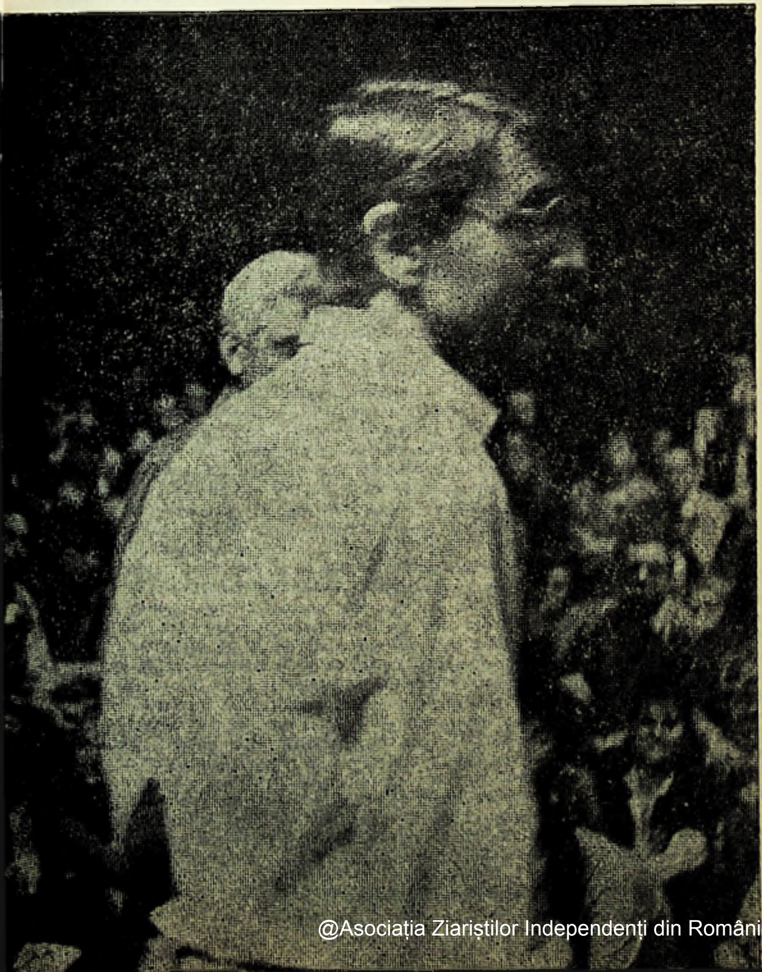
ARTA REGIZORULUI



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ANDREI ŞERBAN

ARTA REGIZORULUI



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ANDREI ŞERBAN

Înainte şi după Peter Brook

Eram student la teatru şi îmi aduc aminte că era absolut imposibil de intrat la spectacolul lui Royal Shakespeare Company cu *Regele Lear* în regia lui Peter Brook. La Opera din Bucureşti publicul umplea pînă la refuz sala. Atunci eu şi colegii mei am luat cu asalt clădirea şi am reuşit să intrăm prin invazie forţată. A fost un moment de şoc de care noi tinerii aveam exact nevoie, de a ne cutremura pînă în întrebările cele mai esenţiale: ce înseamnă să faci teatru? Peter Brook devenise un idol pentru generaţia mea. Atunci nu mă aşteptam să-l cunosc cinci ani mai tîrziu cînd l-am întîlnit pe o scară îngustă care ducea spre apartamentul lui Ellen Stewart, la o mansardă a Teatrului « La MaMma » din New York. Senzaţia pe care mi-a dat-o a fost aceeaa unui om pe care îl cunoscusem deja, dinainte, de mult. Pentru că dacă îl priveşti în ochii lui albaştri, de o adîncime şi de un calm pline de seninătate, ceva ţi se comunică. Şi deşi ar fi trebuit să fiu foarte nervos întîlnindu-l, am simţit cum privindu-mă îmi transmite acea stare de calm. În acea seară mi-a văzut spectacolul pe care îl montasem la Teatrul « La Mamma » cu *Arden din Kent*, iar imediat după reprezentaţie m-a întrebat dacă aş vrea să lucrez cu el la Centrul de cercetări teatrale de la Paris. Şi astăzi mă mir, cum în viaţă, întîlniri decisive se petrec atît de repede. Nu i-a trebuit mai mult de cîteva minute pentru a mă cunoaşte şi a văzut doar un singur spectacol pentru a mă invita la o aventură care de fapt mi-a schimbat existenţa.

La Centrul de la Paris eram vreo 30 de actori, regizori, scenografi, dramaturgi din diferite continente, un fel de amestec de culturi şi temperamente. Nu ne cunoşteam între noi, ştiam doar că vom petrece împreună un an de zile lucrînd 12 ore pe zi. Cuiva, lui Brook poate, i-a venit ideea să construim un cort. Iar în acest cort, în care se păşea pe un fel de drum sub forma unui labirint, făcut din elemente simple, paravane şi scaune, s-a creat deja un spaţiu teatral. Am stat jos pe perne şi fiecare a adus, la invitaţia lui Brook, o porţie de mîncare din ţara lui. Era un fel de meniu internaţional pe care l-am pregătit şi l-am gustat împreună. Cel mai extraordinar lucru este că atunci cînd mănînci în linişte, ceva extraordinar se întîmplă. Înainte ca Brook să spună cîteva cuvinte simple despre anul care va veni, doar faptul că am construit un adăpost şi ne-am simţit prezenţa, că am mîncat împreună este un moment de neuitat. Nu pot să-l descriu. Nu s-au făcut prezentări, nu s-au spus glume, nu s-au pus măşti. Nu era nimic din codul de bune maniere cu care sîntem obişnuiţi în societate. Ne-am simţit dintr-o dată mai apropiaţi fără să ne cunoaştem. După acest ritual în tăcere, Peter Brook a spus că ceea ce ne va uni este dorinţa comună de a încerca să înţelegem ce înseamnă acest cuvînt misterios *teatru* în condiţii libere şi nesupuse nici unei constrîngeri sau restricţii geografice sau culturale. Şi dacă există un limbaj universal care prin teatru ne poate *uni*; pentru că ceea ce este important astăzi este ceea ce ne uneşte, nu ceea ce ne dezbină. Scopul acestui laborator teatral experimental era să aflăm cum putem comunica prin elemente de teatru pe care trebuia să le descoperim singuri prin exerciţii speciale de voce, mişcare, ritm, coordonare, de o varietate extraordinară, despre care se poate scrie o carte.

Brook, în viaţă, este exemplul cel mai viu al unui om liber, plin de căldură ş ataşament faţă de semenii săi. De loc un om rece. Şi, deşi este unul din cel mai pro funzi intelectuali pe care i-am cunoscut, are în el o adevărată compasiune, dorinţa

◀ Peter Brook şi Andrei Şerban la Bucureşti în 1991

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

de a ajuta pe cei care îi cer sfatul. În lucru pe scenă este întotdeauna plin de rigoarea unei cercetări absolute, dar care nu te intimidează, ci, dimpotrivă, îţi dă parcă un impuls şi o încredere de a descoperi ceea ce nici tu nu te aşteptai să poţi să descoperi. Foarte rar dă ordine, aproape niciodată, aproape că actorii ajung la rol prin ei înşişi — conduşi de mîna lui invizibilă. Este o prezenţă vie şi în acelaşi timp anonimă. Este foarte greu de descris stilul lui de lucru. Este un regizor prin esenţă animator. Pentru că animă, transmite ceva ce dă viaţă celuilalt. Dar în modul cel mai subtil. Gesticulează puţin, este controlat în gesturi. În tot ce face este în plin control al fiinţei sale. Nici un gest nu este la întîmplare, iar toate spectacolele lui, foarte diferite ca stil, sînt într-un fel dovada dezvoltării lui ca artist şi ca om, a maturizării lui profunde şi a faptului că, în timp ce alţi artişti la o anumită vîrstă încep să îmbătrînească, el îmi dă senzaţia că întinereşte. Ceea ce Brook caută în teatru este simplitatea cea mai desăvîrşită, naturaleţea cea mai adîncă, un moment în care tu, actorul de pe scenă, îţi dai seama că nu eşti deosebit de omul de pe stradă. Chiar şi în spectacolele lui recente, în care foloseşte iar povestea, actorul atinge un firesc aproape de cel pe care îl are în culise, dar în acelaşi timp, cînd intră în scenă, prin concentrare absolută şi economia mijloacelor sale, devine prezenţă vie, vitală, şi ceea ce ne transmite nouă este ceva plin de bucurie şi de adevăr. De obicei cînd merg la teatru, chiar cînd văd jocul unui mare actor simt manipularea. Simt că prin tehnica lui încearcă să mă manipuleze într-un fel sau altul, să mă ducă acolo unde vrea el. Teatrul pe care îl face Peter Brook este un teatru al sincerităţii nemanipulate. Faptul că după un an a trebuit să revin la viaţă ieşind din laboratorul-mînăstire, a fost un şoc al regăsirii cu mine însumi, cu cel dinainte de Brook şi după Brook. Într-un fel eram şi nu mai eram acelaşi. Înainte de a-l cunoaşte făceam teatru dintr-o plăcere instinctivă, fără să-mi pun întrebări. Dormeam nopţile mult mai liniştit. După întîlnirea cu Brook, singura garanţie pe care am avut-o a fost că nu am mai dormit atît de bine. Într-un fel mi-a fost mai greu, mai incomod. Dar cred că această suferinţă artistică este din cînd în cînd răsplătită de o bucurie foarte adîncă, atunci cînd descopăr ceva care într-adevăr mă surprinde şi pe mine. Bucuriile fără suferinţă pe care le aveam înainte în tinereţea mea, erau bucuriile unui copil care nu se transformă în nimic altceva decît într-un somn bun. Am rămas în contact, în aceşti 20 de ani, cu acest om subtil de simplu, un adevărat om remarcabil. De cîte ori aveam ocazia să-l întîlnesc, vorbind cu el numai 20 de minute, mă hrănea pentru o lună întreagă. Am rămas, aşa cum spune Peter Brook, parte din *familie*. Şi asta într-un fel m-a asigurat cel mai mult că fac parte din familia nobilă a teatrului.

ALEXANDRU AL. ŞAHIGHIAN

O dimineaţă la Naţional cu Peter Brook

La Teatrul Naţional, întîlnire cu Peter Brook: actori (între ei şi studenţi), regizori, critici de teatru şi de artă, pictori, scriitori . . . Se spune că e un om surprinzător şi într-adevăr, folosindu-se economicos de mijloace mici, simple (grozav de eficiente), are un dar uimitor să pună oameni şi lucruri din jur în mişcare. Brook intră direct în subiect, stabilind imediat contactul cu sala. Pentru început, investighează prin cîteva întrebări, rapid şi metodic, componenţa acesteia. Edificat, ne

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

propune să facem împreună nişte exerciţii (jocuri, experienţe, probe iniţiatice?). Bătaia sa din palme — semnalul de începere — nu e autoritară, e un gest uşor, fără nimic constrîngător în el. Omuleţul de pe scenă nu forţa sa asupra oamenilor vrea s-o demonstreze, dimpotrivă, lucrează programatic fără fluid, ca să zic aşa, fără magnetisme de niciun fel, fără charismă sau aură: *să nu-ţi faci chip cioplit*, pare a-ţi spune. Există însă lucruri care îl preocupă intens (şi poate şi pe tine, cel din sală), lucruri importante ce nu pot fi explorate decît în comun, aşa încît îndemnul său este să i te asociezi, participînd la experienţa colectivă. Şi astfel te laşi antrenat cu acelaşi firesc cu care, aflat pe scenă alături de marele Brook, celălalt mare regizor al unei generaţii mai tinere, Andrei Şerban, traduce pentru sală, foarte frumos (mai înainte o făcuse în acelaşi fel şi George Banu) cuvintele lui Brook, rostite în franceză, şi o face cu simplitatea şi seriozitatea celui pentru care, mai presus de orice şi dincolo de orgolii, ce contează este lucrul realizat în comun cu ceilalţi, lucrul bine făcut, se-nţelege, indiferent de rolul pe care situaţia ori hazardul ţi-l pot rezerva la un moment dat. Participarea sălii e aproape totală iar calitatea acestei participări — simplă şi expresivă (după chipul şi asemănarea omuleţului de pe scenă, îţi vine să zici).

Unele din exerciţii urmăresc punerea în evidenţă a unor trepte de joc, a diferenţelor în modul în care o anumită mişcare scenică e tratată de non-actor şi de actor. (La un astfel de exerciţiu, o tînără pictoriţă, care a răspuns în mod temerar invitaţiei lui Brook de a urca pe scenă, se mişcă cu o uşoară stîngăcie graţioasă, fără grabă sau fereală, intrînd într-un raport foarte natural, direct cu cei din sală.) Alte exerciţii, de o natură complexă, foarte dificil de realizat, la care Brook lucrează cu întreaga sală, au în vedere stabilirea unei relaţii armonioase între individ şi grup (colectivitate). E necesară aici dobîndirea unei concentrări, unei anume atenţii necrispate, orientată deopotrivă asupra ta însuţi ca şi asupra celorlalţi; şi se mai cere să ştii să asculţi, împreună cu toţi, nu doar rostirea ci şi tăcerea tuturor, intrînd într-o comunicare de esenţă subtilă. Vei ajunge astfel să faci anumite lucruri în felul (şi la timpul) tău propriu, şi totodată, cu firescul unei respirări, într-un frumos acord cu ceilalţi. Experienţele acestea sînt concludente în ce priveşte disponibilităţile, gradul de comunicare şi consens, discontinuităţile şi insuficienţele etc. unei colectivităţi, identificînd şi posibile resorturi negative de deturnare şi viciere a propriului lor sens...

Am ascultat şi eu, laolaltă cu ceilalţi, tăcerile şi rostirile înţeleptului Peter Brook, însemnîndu-mi-le:

● « Scopul oricărui exerciţiu e ca trupul să fie liber, dar sub controlul — nu rigid — al fiinţei. [...] Exerciţii îndelungi pentru a calma emoţia muşchiulară excesivă... »

● « O tehnică a înţelegerii şi a libertăţii — departe de tehnica rece a trupului. »

● Pilda cu ţăranul şi calul: Ţăranul se întreabă dacă nu cumva, chiar nedîndu-i hrană, calul n-ar putea continua să muncească la fel de bine. După prima zi, ţăranul e tare mulţumit. La fel şi după a doua şi a treia... După a şaptea însă, mirare, calul cade mort. « Actorul trebuie să continue să facă exerciţii în fiecare zi, chiar şi după terminarea studiilor. » La el, în teatru, se fac « exerciţii zilnice, foarte mici, foarte calme... Da, tehnică, desigur, dar [important e] ce tehnică... »

● Vorbeşte despre corpul uman şi forţele concentrate înlăuntrul lui. Apoi: « Actorul are nevoie de un corp în stare bună, în felul acesta poate să joace mai bine ca cineva cu un trup blocat, dar asta nu rezolvă problema jocului... »

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

● « Actorul trebuie să poată recrea tot ce există în viaţa umană. Nu există sunete, ritmuri, atitudini ale trupului . . . care să poată fi excluse. Actorul trebuie să aibă [înmagazinată] în el o multitudine din [toate acestea] . . Tot ce-i închis într-un sistem îi ia din posibilitatea exprimării . . . »

● « Capacitatea fundamentală [a regizorului] este de a avea o relaţie naturală cu actorul. Să ştie să împingă, cînd trebuie, să lase lucrurile să se desfăşoare, să ştie să tacă . . . Adevărata muncă dintre regizor şi un grup de actori nu e ceva static, e un proces, continuu, ca între un bărbat şi o femeie . . . Se schimbă tot timpul, e un proces care trebuie să se dezvolte mereu, dar primul lucru [pentru regizor] e să creeze o bună ambianţă. »

● « Pentru actor, contează intenţia: Un actor care adoarme în mod *real* pe scenă, poate lăsa pentru un moment aceeaşi impresie [cu unul care *joacă* că doarme], însă doar atît: îi lipseşte intenţia. »

● « Aria de joc e oriunde — aici [pe scenă] ca şi în stradă, însă cu o diferenţă fundamentală: acest spaţiu e mai concentrat decît cel al lumii; intenţia pune viaţa într-un spaţiu concentrat, şi într-un timp limitat . . . Cineva care nu e actor, nu poate oferi mult acelei clipe concentrate. » Există însă şi « actorul miraculos ». Nu e aici loc pentru lucruri fără tangenţă, « nu e loc pentru lene sau pentru orice altceva . . . Totul trebuie să fie foarte ascuţit. Această muncă misterios-intuitivă — a inteligenţei (egate de intuiţie şi a creativităţii —, îl face pe actorul mare să găsească [expresia potrivită]. » Se stabileşte astfel « o relaţie magnetică, care ne obligă să privim ceva — acolo. Trebuie să ne eliberăm de un obstacol imens: că ar fi mai adevărat decît orice altceva comportamentul realist. . . Realismul nu e decît un *stil*, nu realitatea însăşi . . . Un actor inteligent artistic, cu creativitate, îşi inventă propriul limbaj de gesturi. Chiar gestul cel mai îndepărtat de comportamentul natural poate da impresia că e perfect natural dacă e bine făcut. — Nu trebuie însă niciodată să acceptăm artificialitatea ca o valoare în teatru. » Adaugă apoi cu umor discret că, ce-i drept, « stilul naturalist reprezintă o mare consolare pentru actor ca şi pentru critic, pentru că poţi uşor vedea eroarea [de joc]. » Imediat însă ce ai ieşit « din acest mic univers [naturalist] », te afli pe un tărîm « foarte dificil, periculos . . . În clipa în care ceva se întîmplă pe scenă, spectatorul are impresia că e singura formă justă de a trăi acel lucru. La Shakespeare, nicio frază nu e ca în viaţă, dar cînd actorul e pe deplin în spatele cuvintelor, atunci spectatorul resimte ceea ce se întîmplă pe scenă ca întîmplîndu-se în singurul fel posibil . . . Aşa că, pe scenă, totul e posibil şi totul e periculos. »

● « Pentru noi toţi, azi, trecutul nu-i un ajutor . . . Un eveniment poate da o influenţă bună, altele intră în acest fluviu . . . Pentru noi toţi, azi trecutul e un obstacol. Fiindcă tot teatrul trăieşte încă din marile experienţe ale teatrului anilor '20—'30, marea perioadă dintre cele două războaie mondiale — la ruşi, englezi francezi, americani . . . Toate au fost inventate în acea perioadă, iar războiul, fascismul, comunismul au avut unul şi acelaşi efect: de blocare a evoluţiei teatrale. Numai că n-au putut să distrugă tot. — Însă chiar dacă avem exemple bune, tot ce iese din această tradiţie — chiar dacă se mai poate continua un pic [în această direcţie] — e la capătul suflului, e muribund. — Orice renaştere nu poate veni decît din experienţe foarte concentrate, cu puţine persoane, în afara acestui spaţiu dintre cele două războaie. Există mii de posibilităţi de a explora teatrul altfel, de a explora ce înseamnă artistic, social, politic, spiritual . . . Cel mai mic gest în faţa unui grup de oameni e deja teatru şi poate pune toate întrebările ce se cer puse . . . »

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ION BOGDAN LEFTER

Artistul Extraordinar

Prin unicitatea ei, mai mult ori mai puțin sfidătoare, mai mult ori mai puțin « originală », prin noutatea ei, mai radicală sau mai discretă, orice creație teatrală (și nu numai teatrală, bineînțeles) e *nefirească*, *ieșită din ccmun*, *extra-ordinară*. În același timp însă, acolo unde viața culturală curge bogat, plină de evenimente, ea, creația de vîrf, e și *firească*, *obișnuită*, *comună*, de vreme ce participă la un flux continuu, în care « unicatele » se succed în ritm accelerat, conform unor reguli de — totuși — consum, de piață artistică. Așa va fi fiind — bunăoară — la Londra, la Paris și-n alte locuri. Nu și la noi, în Bucureștul epocilor « aurite » și . . . « post-aurite » (sic !), în care amintirea « micului Paris » de altă-dată abia mai pîlpîie. Poate, mîine, cine știe . . . (« Poate, mîine / Și mai mîine, / Va fi dulce / Acea pîine », scria Bacovia spre sfîrșitul vieții). Așa că n-avem, deocamdată, altă soluție decît să așteptăm spectacolele importante, să fim pregătiți pentru clipele cînd ele totuși apar și să le gustăm măcar *nefirescul*, dacă de un « consum » sistematic, *obișnuit*, *comun*, nu poate fi încă vorba. Din fericire, ele se ivesc nu chiar de tot rar, căci creativitatea teatrală românească a știut să găsească soluții incredibile de auto-conservare și resurse miraculoase de regenerare sub vremi, adică deasupra lor. Și, cîteodată, avem norocul să se adauge și spectacole memorabile de aiurea, poposite cine-știe-cum pe scenele noastre, într-un ritm care mai are secuii pînă la acela al *firescului*. Atunci, evenimentul devine pentru noi simbolic, devine o metonimie *pars pro toto*, prin care încercăm să recompunem peisajul efervescenței teatrale din care avem în față doar un colț . . .

. . . Așa și cu sosirea lui Peter Brook la București, în care mi-a plăcut să văd, înainte de orice, o sugestie de « totalitate », o încercare a artistului de a-și înfățișa demersul integral. Prin eșantioane, firește ! Într-un fel, prezența lui aici ne-a permis să suplinim ceea ce — vai ! — n-am putut « consuma » de-a lungul anilor din creația marelui regizor.

Iată cam în ce fel socot eu că a fost posibil să « suplinim » cîte ceva:

Mai întîi, să ne gîndim puțin la spectacolul de teatru adus de Peter Brook la București. În chip evident, nu se numără printre marile sale creații și nici n-a afișat atari pretenții: doi actori de culoare au jucat (în franceză) un text sud-african (*Woza Albert*) anti-apartheid, onorabil, nu și memorabil, într-un decor foarte sărac, aproape improvizat. A fost — însă — un eșantion reprezentativ pentru maniera de lucru a regizorului, pentru *stilul Peter Brook*. El a ajuns astăzi la un tip de teatru esențializat, economicos ca mijloace de montare, concentrat asupra a două obiective: pe de o parte, comunicarea cît mai liberă cu publicul, jocul simplu, plăcerea improvizației; pe de alta, atacul direct al marilor teme, emoția gravității, | « filosofia » existenței.

Toate acestea s-au putut urmări la cote artistice foarte înalte în proiecțiile (două, ca și spectacolele de teatru) cu *Mahabharata*, variantă de trei ore a unui film de cinci, realizat după o montare de zece sau unsprezece ore. Am avut — iarăși — în față un eșantion al muncii autorului, care a ales un text vechi tocmai pentru temele

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

sale majore, pentru modul cum dă corp de legendă înseşi rosturilor umanităţii, sensibilizîndu-le şi problematizîndu-le în acelaşi timp. Şi aici, economie de mijloace, umor al situaţiilor simple, joc degajat al actorilor, dar şi o enormă gravitate, simboluri tulburătoare, semnificaţii « totale ». Sînt în film două lucruri cărora le-aş da o atenţie specială, fie şi numai în cîte o frază. Primul : imaginea din generic, indescriptibilă de fapt şi căreia nu i se poate da nume, un fel de sferoid în lentă rotire, o sugestie de magmă cosmogonică, de început de lume, aproape *science fiction*, aproape « tarkovskian », introducîndu-ne din start într-o atmosferă impresionantă. Al doilea : insistenţa asupra citirii cronicii de către scrib tînărului care « se iniţiază » astfel, care « nu va mai fi la sfîrşit acelaşi ca la început » şi în care putem vedea o ipostază a spectatorului aflat dinaintea autorului de text şi — nu-i aşa? — de spectacol, dinaintea « demiurgului » care face povestea posibilă. Prin splendida lui *Mahabharata*, Peter Brook semnează — de astă-dată, da — o mare operă, de excepţională anvergură.

În sfîrşit, prezenţa însăşi a artistului la Bucureşti a fost extrem de semnificativă. Am putut vedea un omuleţ îmbătrînit dar vioi, cu mişcări încetinite nu de vîrstă, ci datorită felului său de a fi, calm, blajin (cel puţin în aparenţă !). Fără aere de vedetă, dimpotrivă, îmbrăcat chiar cu o oarecare — studiată? — neglijenţă, zîmbind mereu în faţa elogiilor şi încercînd să le evite, el ne-a sedus pe toţi şi ne-a dat o lecţie de demnitate care « rimează » perfect cu opera sa. A apărut în mai multe rînduri, la televizor, filmat pe aeroport, la sosire, apoi pe scena Sălii Palatului, înaintea proiecţiei *Mahabharatei*, la conferinţa de presă, în emisiunile teatrale de la radio şi de pe micul ecran, vorbind peste tot simplu, cu aceeaşi modestie, cu aceeaşi « economie a mijloacelor » ca şi în montările sale, dar şi cu aceeaşi ştiinţă sau vocaţie (sau şi una, şi alta) de a spune lucruri cu miez, de a da de gîndit, de a impresiona.

Concluzia mea seamănă cu mesajul operei lui Peter Brook: *ieşită din comun, nefirească, extra-ordinară*, prezenţa sa la Bucureşti ne-a făcut — într-adevăr — să devenim pînă la urmă mai buni, mai « bogaţi » decît înainte ca marele artist să fi sosit printre noi . . .

ALEX. LEO ŞERBAN

Brook, cineastul

Între 1943, an în care, la numai 18 ani, Peter Brook realiza prima sa ecranizare — după *A Sentimental Journey* de Sterne — şi acest copleşitor *Mahabharata* din 1989, cariera de cineast a marelui om de teatru s-a sprijinit în exclusivitate pe literatură : în 1953 realiza o adaptare cinematografică a lui *Beggar's Opera* (piesa lui John Gay); în 1960, ecranizarea romanului lui Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*; trei ani mai tîrziu, ecranizarea *Împăratului muştelor* al lui Golding; după încă trei, Brook aducea pe ecran piesa lui Peter Weiss *Marat-Sade*, în 1970 — *Regele Lear* a lui Shakespeare; din 1978 datează *Meetings with Remarkable Men*, o biografie a lui Gurdjief; *Tragedia lui Carmen*, după spectacol, este din 1983 şi, în fine, cum spuneam, *Mahabharata* (tot după spectacol). Există chiar şi excepţia care confirmă cele deja arătate : ea se numeşte *Tell Me Lies*, un fel de manifest anti-războiul din Vietnam (făcut în 1968); filmul, în care apare şi Glenda Jackson, este, de altfel, cotat foarte prost — în unele enciclopedii de cinema nici măcar nu figurează . . .

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Așadar, riscurile pe care și le-a asumat Brook, ca cineast, bazîndu-se aproape întotdeauna pe o operă literară (fie aducînd-o pe ecran după ce va fi realizat un « spectacol după », fie direct) sînt, în funcție de punctul de vedere, minime sau foarte mari: minime, dacă apreciem că este « mult mai comod » să faci film pornind de la un suport literar — respectiv foarte mari, atunci cînd însăși miza unei astfel de întreprinderi, crescînd în consecință, face ca rezultatul să fie mult mai pasibil de critică. Jean-Louis Curtis, de pildă, comenta slaba valoare artistică a filmului *Împăratul muștelor*, comparativ cu valoarea romanului, în termenii următori: « Il n'y a pas de doute, le ,,climat'' n'y est pas. Il aurait fallu un montage plus audacieux, un traitement plus énergique de ce matériau exceptionnel. Brook a des préciosités, certains raffinements (...) On souhaiterait ici, non la préciosité, mais des violences, des cruautés, des étragetés surréalistes. Auteur d'un film d'après *Robinson Crusoé*, on songe ce qu' auranit pu faire, de cet anti-Robinson, un Bunuel ... » (*Cinéma*, Julliard, 1967, p. 149).

Moderato Cantabile n-a fost nici el foarte bine primit de critică (pentru că de public nici nu are rost să vorbim: în 1960, « noul roman » era încă « ilizibil » iar « noul val », în cinema, acuzat de « insolență » și « ermetism » la un loc !); în ciuda premiului obținut la Cannes pentru rolul din acest film, s-a spus despre Jeanne Moreau că este « încă marcată » de personajele interpretate în *Amanții* lui Malle și în *Legăturile primejdioase* al lui Vadim; filmul însuși era criticat pentru « atmosfera teatrală » și, chiar dacă « plastic remarcabil », nu îndeajuns de « cinematografic » ...

În fine, ecourile (nu întotdeauna favorabile) ale *Mahabharatei* prezentate de curînd la București converg înspre acreditarea ideii că Peter Brook rămîne un extraordinar — firește — regizoru de *teatru*, însă că aportul său la sofisticarea limbajului cinematografic este ca și nul.

Să fie, așadar, prezența lui Brook în dicționarele de film un simplu gest de politețe, o acoladă formală? Se poate totuși vorbi de un *stil* Brook care să ne dea garanția unei discuții în continuare despre *cineastul* Brook?

A răspunde la această ultimă întrebare înseamnă, evident, a o face caducă pe cea dintîi, a-i demonstra incongruența ... Este exact ceea ce mi-am propus în cele ce urmează.

Există, dacă nu mă înșel, o constantă a gîndirii lui Brook aplicate la cinema și care face corp comun cu ideile sale despre teatru: este aceea a *intensității experienței*. Un spectacol, asemeni unui film, este făcut pentru a comunica o emoție ce nu poate fi exprimată altfel. De aceea, pentru a surprinde ceea ce prin însăși natura sa este fulgurant, irepetabil, travaliul lui Brook pare a fi, pe bună dreptate, neîncrezător în «metodă»: el este, dimpotrivă, tot ce poate fi mai diferit de aceasta, căci el este, în fiecare clipă, cu fiecare nouă montare, o *diferire* față de precedentele — o experiență nouă, vizînd o intensitate *identică* cu toate celelalte, dar la care se ajunge *diferit* !

Acest drum al experienței teatrale sau filmice, este obligatoriu pentru Brook; chiar atunci cînd se sprijină — și o face aproape mereu — pe inteligența profesională a « tovarășului său de drum » Jean-Claude Carrière, scenarist aproape legendar, care a lucrat cu « cei mai mari » ..., Brook nu pornește niciodată *după ce va fi găsit*: o asemenea situație (comună, poate, unor regizori « profesioniști ») este total străină apropierii sale de actul artistic. «Poietica », la Brook, seduce « poetica », nicidecum invers.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Un caz exemplar îl constituie realizarea *Mahabharatei*: după lucrul fenomenal pe care l-a făcut Carrière dramatizînd / condensînd ceea ce părea imposibil — adică un poem epic de 200 000 versuri ! —, Brook a elaborat un spectacol de circa 9 ore, adică el însuşi o epopee . . . Este mai mult decît evident, date fiind dimensiunile acestei întreprinderi, că nu putea fi decît un efort de echipă, în care soluţiile se descopereau pe măsură ce se înainta în hăţişul textului; or, este la fel de evident că, faţă de spectacolul propriu-zis, filmul (de « numai » 3 ore) îşi impunea propriile sale reguli, care aveau în vedere « adaptarea » poieticii abia experimentate, la un tip de poetică foarte specific — la poetica cinematografică. « Seducţia » de care vorbeam părea să acţioneze în sens invers: efortul colectiv, uriaş şi adus la intensitatea maximă (adică la perfecţiune), trebuia « încapsulat » într-un interval de timp care să facă posibilă vizionarea . . . *Timpul*, aşadar, acţiona ca un element constitutiv al poieticii noi spre care se îndrepta echipa, lăsînd pe seama regizorului-magician îndatorirea « îmblînzirii » lui. Şi Brook reuşeşte, « ca prin farmec », să-l îmblînzească într-adevăr, să-l supună cu o graţie a imaginilor ce atinge, iarăşi, perfecţiunea . . . Planurile devin hipnotice, presimţind parcă precaritatea lor faţă de veşnicia textului, camera întîrzie pe cîte un detaliu altminteri imperceptibil, traiectoria unei săgeţi desfide, prin lentoarea ei, clişeele violenţei cinematografice . . . Nici vorbă nu poate fi de « documentar al unui spectacol », aşa cum s-a încercat minimalizarea lui: *Mahabharata* este *film* pur, de o puritate pe care cinematograful nu a cunoscut-o decît de puţine ori în decursul istoriei sale, comparabil cu *Patimile Ioanei d'Arc* al lui Dreyer, cu *Prin oglindă* al lui Bergman sau cu *Evanghelia după Matei* al lui Pasolini.

Acelaşi lucru se cuvine spus despre *Regele Lear*, filmul său făcut pentru BBC, cu Paul Scofield în rolul titular. Realizat în alb-negru (imaginea atinge virtuozităţi colosale), acest « Lear » cinematografic, filmat pe coastele Doverului, ajunge la intensitatea marii creaţii printr-o concentrare imagistică imposibil de obţinut într-un spectacol teatral: planurile nervoase, colţuroase, enchané-urile neaşteptate sau, dimpotrivă, lung-aşteptate, o anume febrilitate a camerei alternînd cu senzaţia unei transparenţe de «in medias res » . . ., toate acestea fac din « Lear »-ul lui Peter Brook un experiment cinematografic demn de luat în seamă.

Despre *Moderato Cantabile* trebuie precizat faptul că este o adaptare a romanului omonim al lui Marguerite Duras realizată de ea însăşi în colaborare cu regizorul şi cu Gérard Jarlot.

Subiectul romanului este tipic durasian, şi Brook nu face decît să vizualizeze cît mai fidel desfăşurarea lui: la Blaye, mic oraş industrial din provincia Gironde, soţia unui industriaş (Jeanne Moreau) asistă din întîmplare la un omor pasional într-o cafenea, în timp ce fiul ei lua lecţii de pian într-un apartament de deasupra. Obsedată de intensitatea a ceea ce văzuse ea se întoarce la locul crimei, întîlneşte un tînăr muncitor de care se îndrăgosteşte (Jean-Paul Belmondo) identificîndu-l pe acesta cu asasinul iar pe ea, cu victima. Nimic nu se întîmplă, cu toate acestea, iar bovarysmul protagonistei se va dizolva (sau se va resorbi nerezolvat) în reluarea existenţei sale vegetative alături de soţ, înapoi în liniştea căminului conjugal, după ritualul strigăt pe care îl scoate, singură, în cafeneaua obsedantă în care aşteaptă venirea călăului său fantasmal . . .

S-a observat, în acest timpuriu film al lui Brook, o dedramatizare concordă tonului în care e scris romanul şi un refuz al explicaţiilor psihologice care, iarăşi, este caracteristic literaturii lui Marguerite Duras; în plus, *grisaille*-ul imaginilor lui Armand Thirard s-a bucurat de aprecierea criticilor, în mod paradoxal singurul care nu a beneficiat de un cît de mic elogiu fiind chiar Peter Brook ! Lucrul mi se

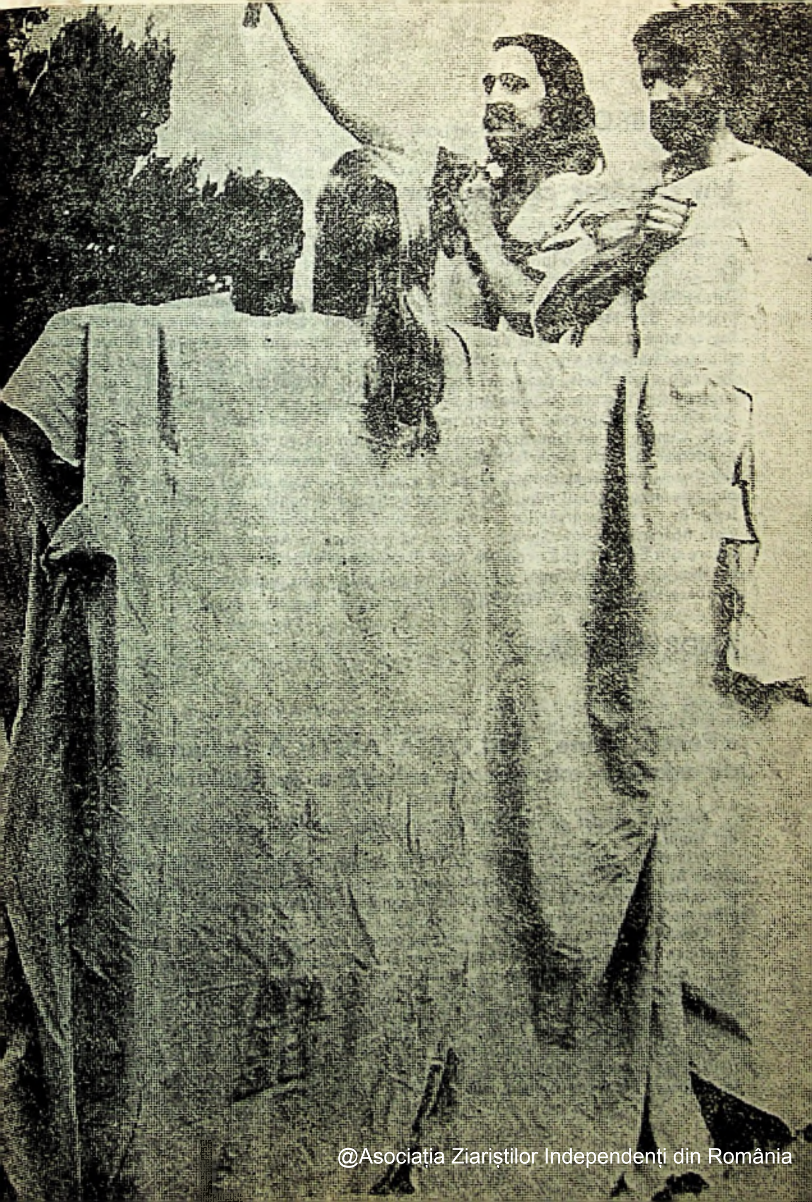
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

pare stupefiant, din cel puţin două motive: mai întîi, total împotriva părerii cum că filmul ar fi lipsit de « acea graţie tipic durasiană », consider că *Moderato Cantabile* arată *ca şi cum* ar fi fost realizat de însăşi autoarea romanului — care, peste 12 ani, îşi regiza primul său film, tot în alb-negru: *Nathalie Granger* (şi tot cu Jeanne Moreau !); în al doilea rînd *Moderato Cantabile* mi se pare, din toate punctele de vedere, superior unui film mult mai comentat, făcut tot în acea epocă şi tot după un scenariu scris de Marguerite Duras — *Hiroshima mon amour*. Revăzute de curînd amîndouă, calităţile unuia şi defectele celuilalt (regizat de Alain Resnais) mi-au apărut cu claritate: « *Moderato* . . . » este un experiment de o intensitate emoţională lipsită de orice « truc » exterior sieşi, transparent şi clar, impecabil « modulat » prin montaj şi reuşind, în cele din urmă, prin poezia imaginilor (a se vedea travellingul contrapunctic al grilajului de gard, alternînd cu imaginea celor aşezaţi în jurul mesei la cină) să găsească un corelativ obiectiv perfect al textului literar; « Hiroshima . . . », dimpotrivă, în ciuda unor calităţi formale indiscutabile, mi s-a părut forţat, afectat în emoţie şi deloc « inteligent » în comunicarea unui mesaj, de altfel banal . . .

Ce ar însemna aşadar, pentru a relua criticile lui J.-L. Curtis,* că « *le climat n'y est pas* »? Nu este vorba oare, mai degrabă, de a prefera *un* stil mai curînd decît altul . . .?

Constanta stilului Brook ţine, ea însăşi, de poietică mai mult decît de poetică: ea este o căutare a unei intensităţi ce nu se desăvîrşeşte *pentru că drumul de la a la c trece prin b* (reţetă: a fima *Împăratul muştelor* à la Bunuel, cu acele « étrangetés surréalistes » pe care l le căuta Curtis . . .), ci tocmai pentru că este important *fiecare moment* al acestei căutări — în care ordinea nu este abc, în care poate se începe de la *b*, şi *a* nu este încă găsit . . . Brook invită, în filmele sale, la o epifanie a fiecărui moment al acestui drum: de aici, deconcertanţa pe care unii o mărturisesc în faţa unei opere cinematografice atît de puţin « spectaculoase » ! . . .

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PETER BROOK

Un căutător care are propriul său drum

Sînt un căutător şi am tovarăşi întru căutare. Totul în teatru este datorat *întîmplării*. Teatrul este o lume fără legi, este contrariul unei instituţii, al unui minister, al unei şcoli. Nu are nimic comun cu birocraţia. Oamenii ajung aici prin simplă coincidenţă. L-am întîlnit pe Andrei Şerban din întîmplare pe o scară la teatru « La MaMa » din New York. Îi văzusem spectacolul cu *Arden din Kent* pe care-l făcuse foarte bine. L-am întrebat dacă vrea să lucrăm împreună. Mi-a spus că îl interesează şi atunci i-am zis: vino ! A rămas un an cu noi la Centrul Internaţional de Cercetări Teatrale de la Paris. Erau aici regizori, actori, scenografi, dramaturgi din diferite continente. Fiecare cu propriul său bagaj cultural, cu temperamentul său creator. Am făcut toţi împreună exerciţii pe care uneori le conduceam eu, alteori le sugerau alţii. Centrul e un laborator experimental, un teatru de căutări. Andrei Şerban a participat la toate experienţele noastre. Dar el este un căutător care are propriul său drum, propria sa muncă. După ce a părăsit Centrul de la Paris el a rămas în mod obligatoriu prietenul meu. Zic în mod obligatoriu pentru că adevărata prietenie s-a legat în cursul încercărilor avute împreună, a experienţelor din acea perioadă din viaţa noastră comună. Şerban a plecat să monteze în America, în Japonia, în diferite teatre din Europa, şi-a urmat în mod firesc destinul artistic. Aşa cum spune profund Krishna din *Mahabharata*, « nimeni nu poate intra în pielea celuilalt, nici un om nu se poate identifica cu viaţa altui om ».

ANDREI ŞERBAN

«Pentru mine, TRILOGIA ANTICĂ înseamnă un fel de educare extrem de subtilă a sufletului»

Interviul acordat de regizorul Andrei Şerban revistei noastre a fost realizat « în doi timpi ».

Primul, în ajunul premierei cu Trilogia antică, *după ce pătrunsesem aproape zilnic la repetiţii în spaţiul magic creat de regizor şi de actori şi după ce asistasem la conferinţa de presă unde, timp de aproape o oră, Andrei Şerban îşi definise principiile morale şi artistice.*

Coincidenţa făcuse ca, tot atunci, să-mi parvină cartea tînărului poet şi prozator american Arthur Diamond: Românii americani *(în seria « Popoarele din Nordul Americii », Chelsea House Publishers, 1988) şi mi se păruse semnificativ ca numele lui Andrei Şerban să figureze la capitolul « Filosofi şi artişti », alături de acelea ale lui Mircea Eliade şi John Houseman, într-un volum de mare tiraj şi adresîndu-se unui public extrem de divers, inclusiv şcolarilor.*

Al doilea moment a fost — după mai bine de jumătate de an — acela al bilanţului, cînd o punte părea să lege premiera cu Trilogia antică *de aceea cu spectacolul Shakespeare* Noaptea regilor, *sub un semn comun, al reperelor esenţiale. Atunci, cu*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

prilejul vizitei lui Peter Brook, la Bucureşti, adresîndu-se publicului ce umplea printr-o prezenţă parcă exorcizantă Sala Palatului, în aşteptarea proiecţiei cu Mahabharata, *Andrei Şerban a spus: « Această zi e un eveniment de purificare a spaţiului ».*

Între un început — cu Trilogia *şi un sfîrşit de stagiune cu* Noaptea regilor *—, Naţionalul bucureştean pare să-şi fi asumat, prin prezenţa lui Andrei Şerban în fruntea întregului colectiv al Teatrului, o asemenea funcţie, de purificare a spaţiului, dilatat dincolo de limitele strictei vecinătăţi cu Piaţa Universităţii la dimensiunile ţării întregi.*

— ALINA LEDEANU: *Referindu-vă recent la* Trilogia antică, *aţi afirmat, cu o impresionantă modestie, aproape cu smerenie, că nu sînteţi decît « instrumentul unei experienţe Peter Brook ». Unde se termină, totuşi, experienţa Peter Brook şi unde începe Andrei Şerban ?*

— ANDREI ŞERBAN: Am spus că nu este original ceea ce fac, în sensul că nu eu am avut primul ideea de a face un spectacol în limbi arhaice, asta am învăţat-o de la Brook. Am spus că *ceea ce fac*, că *structura* spectacolului îmi aparţine complet.

— A. L.: *A existat şi acea « Lecţie de limbă moartă » a lui Tadeusz Kantor...*

— A. Ş.: Care, şi ea, venea după Brook... Eu însumi, pornind de la ideea lui, pe care am transformat-o în propria mea muncă, mi-am inventat tehnicile personale de lucru.

— A. L.: *Mi-aţi putea da cîteva detalii despre această « desprindere » ?*

— A. Ş.: Mă refer la « tehnicile de voce, la tehnicile de mişcare: ele vin din alte culturi — japoneză, africană, a indienilor; toate sînt tehnici pe care le-am studiat personal cînd am fost în Japonia, sau în Indonezia, în Bali, sau sînt tehnici care vin din culturi pe care Liz Swados le-a învăţat în peregrinările ei prin estul îndepărtat (tehnici ale cîntecului, ale vocalizărilor, ale ritmurilor pe care apoi şi le-a dezvoltat foarte mult în spectacol).

— A. L.: *Am înţeles că întîlnirea cu Liz Swados a însemnat enorm pentru dumneavoastră. Ea s-a petrecut în momentul elaborării* Trilogiei. *Aţi continuat colaborarea şi în alte spectacole ?*

— A. Ş.: Am lucrat împreună de mai multe ori şi spectacolul *Cum vă place* şi *Omul cel bun din Sîciuan*, pentru teatrul « La MaMa ».

Pentru *Trilogie* ea aproape că a compus o operă. E atît de multă muzică în acest spectacol, încît structura muzicală devine, de fapt, un limbaj în sine. Ai, de exemplu, impresia că *Troienele* sînt o operă, o operă cîntată.

— A. L.: *V-aţi gîndit numai la impactul emoţional pe care îl produce muzica în teatru şi poate la crearea unui spectacol total sau la faptul că aportul muzicii şi obligarea actorului de a cînta stimula vocea înspre un anumit tip de sunet ? Aţi urmărit, cu alte cuvinte, prin muzică doar crearea impactului emoţional sau aţi continuat cu premeditare experimentul Brook de emitere a sunetului ?*

— A. Ş.: Scopul este al unei emoţii care se deschide spre altceva iar producerea sunetului este foarte legată de emoţie. Nu poţi să creezi un sunet pur tehnic; fiecare sunet, dacă este adevărat, exprimă ceva. Deci exprimînd ceva, înseamnă că atingi prin sunet o anumită vibraţie în trup, în trupul spectatorului: ori pe coloana vertebrală, ori în piept, ori în stomac, ori în cap; într-o anumită parte, un anumit nerv în trup este excitat şi atunci începi să reacţionezi pentru că simţi ceva, te pătrunde, eşti pătruns.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— A.L.: *Cînd aţi ales această limbă arhaică şi în acelaşi timp compozită (din latină, greacă) aţi avut în minte un adevăr ca cel proclamat de Heidegger că « tragedia greacă* nu poate *fi jucată*, nu trebuie *jucată decît în limba greacă » ?*

— A.Ş.: În cazul tragediei greceşti, orice traducere e un fel de trădare a substanţei, care este intraductibilă.

— A.L.: *Cînd am văzut* Trilogia antică *mi s-a părut că, într-adevăr, ea nu poate fi jucată decît astfel, ceea ce îmi pare a fi reuşita supremă. Impactul este perfect: el îţi creează dintr-odată un întreg univers istoric, livresc, emoţional.*

Aţi vorbit admirabil cu ocazia conferinţei de presă despre acel « om armonios » la care trebuie să tindă toţi cei care se apropie de artă: regizor, actor, spectator. Trilogia antică *a însemnat illo tempore o etapă către atingerea acestui « om armonios » sau a fost doar o pură experienţă « d'après Peter Brook » ?*

— A.Ş.: Sîntem foarte departe de a fi « oameni armonioşi ». Sîntem cu toţii fragmentaţi în viaţă, însă încercăm măcar în teatru să avem un moment în care trupul, mintea şi inima să facă un tot, să devină expresia aceluiaşi efort de a transmite ceva care are armonie şi unitate. Pentru că în viaţă, repet, sîntem cumplit de fragmentaţi, acum spunem una, peste un minut facem exact opusul; mîinile merg într-o parte, capul într-alta, picioarele altminteri.

— A.L.: Trilogia antică *pare o etapă tocmai în atingerea acestui « om armonios ».*

— A.Ş.: E o etapă prin intermediul teatrului ca experienţă a momentului în care se petrece. Cînd revenim în viaţă redevenim fragmentaţi, aşa cum eram înainte. Dar, desigur, teatrul e un exemplu de ceea ce a însemnat acum 2000 de ani Omul cu O mare.

— A.L.: *Revenind cu* Trilogia antică *la Bucureşti, aţi avut în minte acest lucru dincolo de dorinţa de a arăta ce aţi realizat în toţi anii absenţei din ţară, prezentînd spectacolul care vă reprezenta cel mai mult ?*

— A.Ş.: Cel mai important lucru într-o ţară în care domneşte o confuzie extraordinară la toate nivelele, în care există un haos de nedescris la nivelul vieţii de fiecare zi, cel mai important lucru e de a găsi o forţă care să ne ducă spre altceva; pentrucă am impresia că ne-am putea trezi foarte uşor în situaţia celor care se îneacă; începem să ne tragem la fund unii pe alţii şi dacă vedem că cineva încearcă să respire cumva deasupra apei îl acuzăm pentru simplul fapt că respiră. Deci ar trebui să vedem că respirăm, nu numai unul, ci toţi, şi ar trebui să respirăm aerul cel mai pur şi cel mai de calitate, deci cel mai puţin poluat cu putinţă. În economie, asta nu se poate face; în economie asta va lua douăzeci de ani. Economia e la pămînt şi ea nu se poate reface de azi pe mîine. În teatru, însă, aerul se poate schimba de pe o zi pe alta, se poate purifica de pe o zi pe alta, şi tocmai asta încercăm noi să facem.

— A.L.: *Anii '50 au fost numiţi deceniul actorului, anii '60 — deceniul regizorului, anii '70 au fost consideraţi un deceniu de triumf pentru autorul dramatic. Cum aţi caracteriza momentul actual ?*

— A.Ş.: Acum e momentul în care ne-am putea întreba « ce e teatrul ? » E teatrul în primul rînd text (aşa cum s-a crezut, de altfel, atîţia ani, sub cenzură)? Trebuie pornit de la concepţia regizorului? Trebuie pornit de la actor? Trebuie pornit de la scenograf? Răspunsul este: de la toţi şi de la niciunul. Pentru că dacă îl citeşti pe Gordon Craig vezi că nici de actor nu ar fi nevoie,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

sînt suficiente — și chiar ideale — niște păpuși; marioneta pură. Într-un fel, deci, nu există răspuns la întrebarea « cine este vioara întîi în teatru? » Singurul răspuns la întrebare e chiar întrebarea: « ce este teatrul? »

« SHAKESPEARE ESTE TOT ATÎT DE BOGAT CA ȘI BIBLIA »

— A.L.: *M-am gîndit să închidem o buclă deschisă în ajunul premierei la* Trilogia antică, *în toamna trecută.*

Între cele două momente foarte importante pentru destinul Naționalului bucureștean — deschiderea stagiunii 1990—1991 *cu* Trilogia antică *și montarea* Nopții regilor *s-a scurs aproape un an.*

Semnul sub care mi se pare că stau aceste două momente și pe care vi l-aș propune ca temă a discuției noastre ar fi acela al raportării: *raportarea la momentul în care ne aflăm și un alt tip de raportare, față de textul literar. Cum trăiește* acum Trilogia *pe scena Naționalului?*

În ajunul premierei, vedeați însăși montarea acestui spectacol importantă pentru intrarea noastră în normalitate, pentru integrarea publicului și actorilor români — nu numai într-o esență a spiritualității universale. Spuneați, de pildă, că Teatrul Național este « un loc geografic », ținînd seama nu numai de o anume conjunctură politică și de vecinătatea cu Piața Universității. Cum s-a împlinit în acest interval Trilogia *pe scena bucureșteană? Trăiește ea altfel momentul prezent decît pe acela al premierei? A avut ea darul de a-i modifica pe actori și de a schimba ceva în public?*

Într-o perioadă în care s-a simțit atît de acut nevoie unor lecții de democrație, mi se pare că Teatrul Național ne-a oferit — prin spectacolul dumneavoastră — un asemenea nobil model, printr-o pledoarie implicită.

— A.Ș.: Ceea ce era la început un semn de întrebare, cînd mi-am propus să prezint *Trilogia* la Teatrul Național, dacă acest spectacol avea să atingă un public de elită, dacă această prezentare în limbi necunoscute avea să creeze un fel de emoție doar estetică și să aducă un fel de iz de snobism și de iz ezoteric în sensul negativ al cuvîntului, sau, dimpotrivă, dacă avea să deschidă porțile Teatrului unui public extrem de vast și de neașteptat: s-a întîmplat exact ceea ce speram, iar după un an de zile, în ciuda unei ierni foarte grele și în ciuda faptului că la teatru, în general, nu prea erau spectatori în acest prim an de după revoluție . . .

— A.L.: *Spectacolul era în stradă, la Televiziune, în presă . . .*

— A.Ș.: . . . se venea totuși la un spectacol jucat într-o limbă ininteligibilă; cu rare excepții, sala Naționalului a fost aproape plină.

Spectacolul acesta, care a fost montat pe cîteva scînduri și cîteva platforme, cu niște costume aproape improvizate, din materiale foarte simple, aproape niște cîrpe, spectacolul cel mai puțin costisitor din cîte s-au pus vreodată pe scena Naționalului a captat de fapt un public popular: oameni de toate categoriile, de la studenți, elevi, muncitori în fabrică pînă la cei mai sofisticați intelectuali sau artiști care au venit să vadă spectacolul au fost cu toții prinși într-un fel de vrajă, care e vraja materiei prime a tragediei grecești și care e de fapt experiența unui lucru misterios, ce nu poate fi explicat. Față de ceea ce înveți la școală despre tragedia greacă sau despre catharsis, cînd rămîi în sfera abstractului, atunci cînd *atingi* prin teatru experiența misterului — această senzație unică — nu poți rămîne indiferent, oricine ai fi. Simți că aparții spiritualității umane, românești și universale în același timp; simți că aparții rasei umane, planetei pămînt, ești confruntat cu lucruri esențiale, cum ar fi întrebarea « de ce sîntem în viață acum

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Ovidiu Iuliu Moldovan (Ducele Orsino)

Maia Morgenstern (Viola)

şi ce însemnătate are viaţa noastră? » Exemplul omului armonios, exemplul actorului care prin voce, prin trup, prin simţire şi prin inteligenţă poate să intre în legătură cu altă zonă, altă planetă, alte lumi dinăuntrul sau dinafara noastră este un fel de excursie înspre ceva de care simt că spectatorii români aveau nevoie ca atunci cînd îţi este foarte sete şi foarte foame, în sensul nevoii acute de impresii; cînd mănînci o mîncare primeşti nişte impresii, cînd bei ceva ai nevoie de impresii, cînd miroşi aerul care-ţi intră în plămîni, aerul de la Breaza, de pildă, capeţi o anume impresie. Cînd mergi la teatru ai nevoie de impresii care nu se pot descrie. Teatrul e la fel de vital ca mîncarea, ca aerul; există impresii pe care nu le poţi simţi decît prin intermediul Teatrului. Cu cît mai bogate sînt aceste impresii, cu atît îţi hrănesc ele sufletul mai cu folos.

Pentru mine, *Trilogia antică* înseamnă un fel de educare extrem de subtilă a sufletului, iar dacă sălile sînt pline, arhipline, după un an de zile, şi dacă fiecare reprezentaţie cu *Trilogia* este un fel de eveniment e pentru că spectacolul acesta constituie un fel de ritual care merge cumva spre rugăciune, nu spre teatru, ceva pe care noi toţi, actorii şi spectatorii, îl respectăm. Tocmai pentru că nu este un succes de duzină. Le spuneam actorilor: « trebuie să vă simţiţi ca şi cînd aţi oficia un serviciu religios, ca atunci cînd mergeţi dimineaţa la biserică şi cîntaţi

Claudiu Bleonţ (Feste)

Eugen Cristea (Fabian)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

în corul bisericii, îţi trezeşte o emoţie, această datorie de a merge şi de a face parte din cor, şi o faci pentru că ai nevoie să chemi sufletul celui care ţi-a fost drag şi a murit, ori, cum se făcea în alte timpuri, cînd ritualurile şi teatrul serveau ca să aducă ploaia, recolta bogată, vînatul, toate aceste energii pentru ca viaţa pe planeta Pămînt să poată decurge în mod organizat, sănătos, armonios. Teatrul avea, într-un fel, această responsabilitate de a însănătoşi.

Publicul pe care l-am găsit în România era un public bolnav; într-un fel, el avea nevoie de această mică, foarte mică sugestie de însănătoşire. După un an,

Carmen Galin (Maria)

Gheorghe_Dinică (Malvolio)

Costel Constantin (Sir Toby Belch)

simt că deşi spectacolul nu se va mai juca decît pînă la finele acestei stagiuni, chiar prezenţa mea ca director al Naţionalului e pusă sub semnul întrebării din cauza nenumăratelor probleme, *Trilogia* şi-a îndeplinit rolul. Nu se va mai juca pentru că ea nu e genul de spectacol care să dureze la infinit tocmai pentru că nu este un spectacol de repertoriu, ci un moment special, şi trebuie jucată cu foarte mult simţ al selecţiei; ca un ritual care-şi cere concentrarea şi calitatea lui de excepţie.

— A.L.: *Spuneaţi cu aproape un an în urmă: « Ca şi Shakespeare,* Trilogia antică *înseamnă intrarea în universalitate ». Shakespeare a fost montat pe scenele teatrelor*

Vivian Alivizache (Olivia)

Mircea Rusu (Sebastian), Constantin Dinulescu (Antonio)

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

românești și în anii din urmă. Dar treptat metoda — aceea de a-l citi pe Shakespeare, ca și pe alți clasici, de altfel, în cheie modernă — devenise o modă, iar autorul jucat simplu pretext pentru interpretări conjuncturale. În fond, problema raportării *spectacolului față de textul literar nu e de fapt problema* traducerii *și deci a literarității și (sau) a* literalității *? Nu este regizorul, mai mult chiar decît actorul, un* pontifex, *creator al unei punți între autor și spectator ?*

Desigur « Shakespeare este contemporanul nostru » — iată un adevăr devenit aproape loc comun datorită lui Jan Kott. Cum ne raportăm față de textele shakespeareene și pînă unde putem merge ? Mai ales că, oricît am evita clasificările, este evident că aparțineți categoriei de regizor-șaman, opusă aceleia de regizor-tehnician, care, mai mult decît prin respectul evlavios față de text, se distinge prin capacitatea de a transmite actorilor capacitatea de a deveni niște « pontifexi ».

— A.Ș.: Shakespeare permite tot. E un colos pe care oricum l-ai ataca,nu-l poți dărîma: rămîne în picioare. Tot ce poți face e să te ridici înspre el; pentru că e imposibil să-l cobori la nivelul tău. Într-un fel, am încercat să aplic ceea ce Brook descrie atît de clar în ideea de contradicție extraordinară de la o scenă la alta, de la un dialog la altul, chiar în cadrul unui singur monolog sau al unui singur vers, unde totul se schimbă neîncetat de la un moment la altul. Ai senzația că urmezi barometrul vieții, surprinzătoare în fiecare clipă.

Faptul că sînt atît de multe stiluri de teatru în *Noaptea regilor* — un dicționar al istoriei costumului de la epoca preshakespeareană din primul tablou, unde fetele poartă togi bucolice, romane, pînă la costumul contemporan, toate aluziile care sînt cîteodată acelea ale teatrului clasic — primele scene de teatru renascentist —, pînă la helicopter și la televizor, toate aceste contradicții vizuale nu fac decît să pună în evidență ceea ce tot Brook descrie clar ca pe viața însăși ce pendulează între sacru și profan, între mister și familiar. Ești obligat să te recunoști la toate nivelurile, la nivelul cel mai imediat, cel mai popular dar și la nivelul unei emoții metafizice, cum e momentul întîlnirii dintre frate și soră, al unei renașteri prin moarte.

Textul atinge zonele unei comedii care se vrea o comedie a recunoașterii identității noastre ca oameni, iluziilor pe care ni le facem, a confuziilor pe care le trăim și în același timp al unei înțelegeri extraordinare a faptului că trăim, astăzi, cu nevoile pe care le avem. De aceea ne putem lesne recunoaște în acest text de foarte mare generozitate, scris acum 400 și mai bine de ani, exact cum sîntem noi în clipa prezentă plus acel ceva etern și universal. În acest sens am încercat să mă apropiu cu un respect adînc față de text, pe care îl iubesc, dar în același timp să am o lipsă de respect în sensul libertății de a ne înțelege pe noi înșine grație acestui text care ne depășește prin bogăție, inteligență, umanitate.

— A.L.: *De ce v-ați oprit la* Noaptea regilor ? *Probabil că nu a fost o opțiune întîmplătoare . . .*

— A.Ș.: A fost o vreme cînd nu mă gîndeam deloc să pun în scenă această piesă. Nu o iubeam. Se număra printre ultimele pe lista montărilor mele. Lucram însă la teatrul din Cambridge, unde aveam un fel de contract semipermanent cu compania de acolo și am fost aproape obligat să o pun în scenă pentru că ea convenea foarte bine distribuției acelei trupe. Ea mi s-a propus atunci ca un pariu cu mine însumi, de a pune în scenă această piesă pe care nu o iubeam prea mult, tocmai ca să văd dacă descopăr în ea ceva extraordinar. Mi-am dat seama că nu o iubeam nu pentru că nu era o piesă foarte bună, ci pentru că toate spectacolele pe care le văzusem cu această piesă mă decepționaseră: era tratată, de fiecare dată, ca o

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

comedie bufă, de salon, neinteresantă; de fapt, nu citisem textul cu atenție. Cînd l-am citit cu adevărat m-am îndrăgostit de el. Iar acum, refăcînd spectacolul în România, evident că l-am modificat în sensul realității pe care o trăiesc oamenii de aici, nevrînd, însă, să fac un spectacol politic, de cabaret politic, Doamne ferește; aluziile politice, contemporane sînt, însă, foarte clare publicului: ele se impuneau dar în același timp se topeau în ceva metafizici, universal și deloc contemporan. Văd acest spectacol într-un fel foarte contemporan și foarte atemporal Așa mi-ar place să fie privit.

— A.L.: *Sînt, din nou, convinsă că ați reușit. Ultima scenă, mai ales, de o rară, încremenită frumusețe, îl mută brusc în atemporalul absolut.*

— A.Ș.: ... într-o zonă în care sîntem, parcă, o umanitate aflată în așteptare pe malul mării, într-un apus sau răsărit, nu știm prea bine, și este exact imaginea timpului pe care-l trăim, între două lumi: o lume care a trecut și o lume care va veni; cu un viitor pe care nu-l cunoaștem încă, asemeni momentului de tranziție în care ne aflăm, în România și peste tot în lume. Dar este și momentul despre care Shakespeare spune că toată lumea e un fel de iluzie, de așteptare între ceva ce a fost și ceva ce va veni.

— A.L.: *Revenind la ideea raportării față de text, ceea ce m-a impresionat în* Noaptea regilor *este știința, arta rară cu care descompuneți mecanismul verbal și faceți cuvîntul palpabil. Desigur, textul se preta: toate personajele se joacă cu cuvintele — Maria, Viola, Malvoglio și mai ales Feste.*

Dacă în Trilogia antică *cuvîntul înseamnă sunet, aici cuvîntul pare să fi ispitit la o traducere extrem de expresivă în gest actoricesc. Ce a însemnat aventura limbajului regizînd* Noaptea regilor?

— A.Ș.: Cunoșteam foarte bine piesa în englezește. Se spune că fiecare frază shakespeareană are șapte niveluri de înțelegere. Dacă ai trecut de primul nivel e deja mult. Dacă poți depăși al doilea, al treilea chiar, e enorm. Niciodată nu vei ajunge la al șaptelea. De aceea am folosit trei traduceri, ne-am chinuit îngrozitor tocmai ca să atingem cît mai multe din ambiguitățile cuvintelor. Pentru că de la cuvînt pornește totul. Dumnezeu a creat lumea pornind de la cuvînt. Shakespere la fel. El este tot atît de bogat ca și Biblia.

Am încercat, prin imaginile vizuale, să transmit o percepție, o senzație, o impresie a textului în sufletul și în auzul spectatorului. E nu numai un spectacol vizual, pentru ochi, ci se adresează urechii și sufletului. Am vrut ca aceste cuvinte să pătrundă, cum spunea Artaud, în carnea metafizică și în sufletul adînc al spectatorului.

Interviu realizat de ALINA LEDEANU

ANA MARIA NARTI

Renașterea trilogiei

A reîntîlni trilogia — atîția ani după zilele de repetiție din subsolul de la « La MaMa Experimental Theatre », atîția ani după spectacolele urmărite la New York, Copenhaga, Baalbeck, Avignon, Paris, Helsinki: gîndul e de la bun început șocant. Și mai de negîndit e faptul că revederea va avea loc în mijlocul publicului la București, pe scena Naționalului, în acea lume a teatrului ritual legat de ființa puterii

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

care timp de decenii a prefăcut jocul actorilor într-o ramă absurdă pentru portretele oficiale. Mă reîntorc în România în octombrie 1990 anume pentru a merge la teatru şi port cu mine încărcătura acestor aşteptări ale imposibilului. Dar anul care se apropie de sfîrşit m-a învăţat că minunile sînt cu putinţă tocmai aici, în prima mea ţară — pînă şi repetatele mele reîntoarceri de scurtă durată sînt mici miracole. În acelaşi timp, am învăţat să nu sper, miracolele nu au adus cu ele eliberarea de ruşine, schimbările sînt încă fără miez.

Trilogia îmi iese în întîmpinare încă de la aeroport prin afişele lipite pretutindeni. Aştept să revăd *Medeea* în holul uneia din sălile secundare ale Naţionalului şi clădirea-monstru întăreşte senzaţia de imposibil şi absurd a serii. Recunosc tot ce văd dar sînt mirată. Ştiu, cunosc această uimire a neplăcerii adînci : senzaţia de stupiditate monumentală legată de însăşi fiinţa localurilor staliniste, impresia de a fi stîlcită sub opresiunea înscrisă în volumele şi materialele acestor încăperi. Dar Naţionalul — pentru mine necunoscut — ridică la noi puteri tot ce e urît în arhitectura totalitară (istoria arhitecturii din secolul nostru ar trebui să instituie asemenea categorie — arhitectura totalitară).

Cînd în cele din urmă ajungem în spaţiile de joc, întreaga atmosferă a localului e dintr-odată anihilată. Andrei desfăşoară jocul în *Medeea* împotriva spaţiului din jur, ca o neiertătoare negare a clădirii. Întunericul ascunde formele, încăperile de trecere cu totul lipsite de podoabe prin care am mers pentru a ajunge la acest început de joc ne-au dus în altă lume. Numai publicul şi actorii par să existe acum. Totul s-a şters în jur.

În partea a doua a trilogiei spectacolul joacă şi împotriva spaţiilor şi împreună cu ele. Pelerinajul prin clădire ne scoate încet din lumea pretenţioasă a marmorei şi a candelabrelor cu forme de neînţeles. În spatele scenei vedem prologul *Troienelor* ca într-un soi de uriaşă celulă : încăperea e mare, cu pereţii goi, aspri, neîmpodobiţi, fără deschideri, spectatorii şi actorii în acţiune par să fie încarceraţi. Mişcarea, trupurile şi vocile care construiesc actul teatral în mijlocul unui public lipsit de putinţa de a se orienta spaţial — totul creează atmosfera de încarcerare. Clădirea se deschide încet, pentru public şi pentru joc, în cele două părţi următoare ale spectacolului. Spaţiile devin din ce în ce mai încăpătoare, oricît de mulţi spectatori intră pe scena mare sînt înghiţiţi de volumele ei uriaşe. De la starea de închidere fără ieşire a prologului, la starea de singurătate în gol a sfîrşitului îndeplinim împreună cu actorii un fel de călătorie cosmică. În *Electra* arhitectura devine partener pentru religie şi interpretare, jocul aşează de la sine momentul în locul care îi este firesc. Moartea cuplului de despoţi se desfăşoară în loja dictatorului. Auditoriul a fost păstrat în afara de joc, publicul a privit timp îndelungat sala pustie, rîndurile de scaune, balcoanele, ornamentele complicate de pe pereţi. Din acest unghi de vedere devine limpede că această clădire monstruoasă a fost în întregime ridicată pentru a încadra un singur obiect — loja guvernamentală. Faţada, foaierele, scările întortochiate şi parcă fără sfîrşit, sala enormă cu podoabele ei de neprivit, scena neobişnuit de mare, totul există aici numai pentru a încadra loja conducătorului. Trilogia greacă a lui Andrei Şerban reface perspectiva normalităţii într-un edificiu clădit pe anormal. Actul final — executarea tiranilor — readuce o lume absurdă în firesc.

În felul acesta gîndul de temelie a jocului tragic capătă un înţeles nou pentru mine : deşi am cunoscut şi urmărit devenirea şi creşterea *Trilogiei* de mult, o redescopăr. Spaţial, spectacolele au fost de la bun început desfăşurate în mişcări mari, luînd publicul în vîrtejul schimbărilor de loc, înconjurînd, pătrunzînd şi răsfirînd publicul în timpul celor trei părţi. Gîndul care naşte acest joc în şi cu spaţiile, e simplu : tragedia este în însăşi fiinţa ei joc deschis, desfăşurare de fapte care aruncă

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

omul într-o lume fără limite, îl silesc să întîlnească nu numai alți oameni, societatea, dar și lumea de dincolo de omenesc, viața naturii, nesfîrșitul de după orizonturi, neînțelesul. Renăscută în Bucureștiul revoluțiilor antitotalitare, trilogia lui Andrei Șerban devine și lupta cu un loc al răului.

Nou pentru mine este într-un fel și jocul. În viața ei americană, trilogia era explozie de energii curate, act străin, înfiorător prin necunoscutul pe care îl deschidea în fața privirilor și prin necunoscutul dezvăluit în lumea lăuntrică. Întrucît energia aruncată în arenă de fiecare interpret era lipsită de crispare, liberă și ruptă din viața adîncă a trupurilor și vocilor, actul teatral se înfățișa publicului plin de autentic, pătruns de un adevăr cu atît mai puternic cu cît înainte nu fusese trăit ca atare de spectator. Versiunea primă a spectacolului elimina cu bună știință posibilitatea recunoașterii — totul era altfel decît în ceea ce pînă atunci numisem teatru și departe de viața de fiecare zi. În ciuda acestui fapt, jocul devenea ușor de privit, nu ca înțelegere a ceea ce știar , ci ca adevărata întîlnire cu ceea ce înainte nu ne-am fi putut închipui-descoperire a unei lumi omenești care ni se dovedea foarte apropiată .

Și la Național, jocul e, fără îndoială, nou, neștiut și pentru actori și pentru public, dar întîlnirea dintre actori și spectatori capătă în vîrtejul mișcărilor în necunoscut și alte înțelesuri. Fără nici un fel de aluzie, fără nici o trimitere la întîmplări dinainte cunoscute, poveștile spuse — în limbi de fapt neînțelese de nimeni, latina și greaca — readuc tot anul care a trecut, în prezent.

S-a spus că faptele tragice din Piața Universității — marile demonstrații în lanț și sîngeroasele zile din iunie — s-au strămutat, odată cu trilogia, în sălile Naționalului, și eu găsesc că asociația este întemeiată. Tragediile se desfășoară aici și acum, într-o lume care este a ei, o lume care știe ce înseamnă umilirea, înfruntarea cu violența, durerea extremă.

Experiența făcută la începutul anilor '60 de Peter Brook cu *Regele Lear* în turneu prin Europa de răsărit se repetă. Atunci, scrie Brook în cartea sa *Spațiul gol*, spectacolul și-a trăit viața cea mai intensă între Budapesta și Moscova, fapt pe care noi, cei care am văzut montarea pe scena operei bucureștene, nu îl vom uita niciodată: acest *Lear* ne-a lovit în măruntaie, cu toate că era, ca teatru, o experiență absolut fără comparație în obiceiurile noastre. Dar noi știam ce este violența, eram acasă în teroare — și știința asta a trupurilor și gîndurilor noastre devenea albia în care mișcarea jocului creștea ca o prăbușire sălbatecă de ape.

Și ca mod de comunicare, trilogia capătă rezonanțe cu totul noi în varianta sa românească. În sine, jocul creat în aceste spectacole — un mod de joc întemeiat pe ucenicia făcută de foarte tînărul Andrei Șerban în grupul de cercetări teatrale al lui Peter Brook — rupe continuitatea cu ceea ce înainte fusese firesc în teatrul occidental. Nici psihologia individului și confruntarea dintre experiențele umane (identificare stanislavskiană), nici relația, gestul social, faptul determinat de poziția omului în societate (distanțare brechtiană) nu dau materia de joc: întregul antrenament pe care se construiește interpretarea se îndreaptă în alt sens. Trupul și vocea sînt redescoperite, actorii conduși de noua pedagogie învață să descopere și să folosească energii de profunzime, energii pe care poate că nici nu și le bănuiau. Experimentul are drept țel o nouă relație a ființei prinse în joc — o nouă relație cu sine, cu toți din jur, cu întregul spațiu de joc și cu spațiul nesfîrșit de dincolo de locul imediat al acțiunii. Într-un fel se poate spune că poetica teatrală de acest fel — pedagogia Brook-Șerban — repune ființa omului în relație cu nesfîrșitul — cosmos — și cu profunzimile, și ele fără granițe, ale vieții lăuntrice — viața de sub existența conștientă. Primele impulsuri care au dus la constituirea acestei noi pedagogii și estetici a jocului — poate că cea mai împlinită desfășurare a acestui nou crez al

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MEDEEA

TROIENELE

ELECTRA

Maia Morgenstern — Medeea

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

teatrului s-a realizat în *Mahabharata* lui Peter Brook — a fost căutarea unei ieşiri din tradiţiile literare şi verbale ale teatrului apusean care îl închideau pe actor (de aici şi studiul limbilor vechi). Şi materialul întrebuinţat pentru a construi acest drum nou a fost de cele mai multe ori improvizat pe motive descoperite în marea cultură orală, arta rostirii, cîntecului, dansului şi jocului din acele culturi care se împlinesc prin contactul de la om la om — aşa zisul teatru tradiţional din Asia şi Africa şi arta cu adevărat populară. Mult material a fost creat în antrenament pregătitor pentru noi spectacole, în tot felul de exerciţii şi în însăşi perioada de repetiţii — şi acest material de joc literalmente descoperit de actori şi regizor se întemeiază tot timpul pe atitudini şi moduri de acţiune, învăţate în contact cu arta orală, acea artă vie a grupurilor care încă în vremea noastră îşi păstrează gîndirea şi cunoaşterea în trup, voce, memorie vie, întîlnire nemijlocită cu alţi oameni.

L-am asistat, cum se ştie, pe Andrei Şerban în 1972 — în chip de primă spectatoare şi citind şi recitind textele *Medeii* şi apoi *Electrei* (participarea mea la pregătirea *Troienelor* reducîndu-se la primă schiţă fugară de analiză). Un exemplu adeseori folosit atunci pentru a explica datele jocului tragic a fost bocetul. Noi, cei care veneam dintr-o ţară de lîngă Dunăre, abia ştiută pentru cei mai mulţi dintre actorii americani, văzusem, auzisem, trăisem în viaţa de fiecare zi acea cîntare a durerii care este însuşi sufletul tragediei. Oricine merge într-un cimitir românesc poate şi astăzi reîntîlni tragedia în expresia ei primă — plînsul incifrat în muzică şi cuvinte moştenite de demult, durerea strigată a femeii care, deasupra unui mormînt, îşi aruncă vocea în lume şi îşi împarte suferinţa cu toţi cei din jur dar şi cu cerul, pămîntul, copacii şi lumina. Cînd Andrei şi-a compus trilogia, a trebuit ca el să reînveţe împreună cu actorii tot ceea ce ţinea de lumea bocetului şi a celorlalte moduri de expresie din cultura trupului viu şi a vocii vii — strigătura, dansul de luptă, colindă, ritualul de nuntă, blestemul, incantaţia magică în acelaşi timp, munca de pregătire s-a concentrat asupra comunicării cît mai curate, cît mai străine de căutarea efectului. Nu era nici o clipă vorba despre trimiterea la un anumit folclor, mai mult sau mai puţin exotic, mai mult sau mai puţin exact înfăţişat: era vorba despre căutarea actului iniţial. Actorii învăţau să acţioneze aşa cum face femeia care boceşte sau ţăranii care execută un ritual străvechi de an nou, învăţau să-şi schimbe fiinţa şi să intre în dialog cu întreaga lume, cu viaţa de pretutindeni şi dintotdeauna.

Văzînd acum grupul mare de interpreţi de la Naţional — cei mai mulţi dintre ei tineri — am întîlnit la ei aceiaşi calitate a comunicării ca în grupul american. O totală deschidere spre viaţa lăuntrică şi spre viaţa din jur — o liberă desfăşurare de energii. Pregătirea fusese mult mai scurtă la Bucureşti decît la New York, noua tehnică ajunsese totuşi să devină asimilată în prezenţa fiecăruia. O calitate aparte a actorilor români se face totuşi puternic simţită — şi de aceea şi jocul are alte tonalităţi.

Îmi e cu neputinţă să descriu ceea ce diferiţi actori au izbutit — ar fi trebuit să pot rămîne la Bucureşti un timp mult mai îndelungat, să văd toate posibilele alcătuiri ale listei de interpreţi. Pot spune de pildă că o mare bucurie a fost reîntîlnirea cu Leopoldina Bălănuţă şi Ileana Stana Ionescu, acum adevărate mari tragediene, dar cum aş putea defini, după atît de puţin timp petrecut în sălile de spectacol, uriaşa contribuţie pe care tinerii — pentru mine cu totul necunoscuţi — o aduc la creaţia întregului? Pot vorbi numai despre ansamblu şi despre sentimentul care a dominat serile; sentimentul de a vedea un şir de spectacole noi, în ciuda faptului că asistasem la trilogie de atîtea ori şi în atîtea locuri. M-a uimit unitatea grupurilor antrenate în fiecare montare, faptul că nici un fel de diferenţă esenţială între actorii maturi şi cei tineri nu se face prezentă în chip stînjenitor. Într-un ansamblu ca Naţionalul există deosebiri mari între interpreţii tineri, receptivi şi mlădioşi, şi cei cu

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

experienţă, de mult cunoscuţi, care deobicei îşi formează moduri proprii de a exista pe scenă din care nu mai pot ieşi. La Bucureşti trăieşti iluzia că toţi actorii — absolut toţi — sînt extrem de tineri şi că toţi pot primi şi dezvolta creator impulsurile venite de la regizor, de la limbile vechi şi de la modalitatea aparte de lucru cu trupurile şi vocile.

Şi mai mult m-a uimit firescul neaşteptat al prezenţelor şi acţiunilor. Oricît de lipsită de realism e partitura gesturilor şi tonalităţilor, oricît de departe de viaţa obişnuită sînt faptele aduse în faţa publicului, jocul nu transmite nici un moment starea de crispare a neînţelesului. Actorii români sînt acasă în tragedie pentru că ei sînt acasă în bocet, în ritualurile de răzbunare sau de nuntă, în blestem şi în basm. Indiferent dacă şi-a trăit toată viaţa în oraş şi dacă niciodată nu a fost de faţă la vreuna din ceremoniile vieţii tradiţionale de la sat, actorul nostru este, conştient sau fără să-şi dea seama, pregătit de o mulţime pentru întîlnirea cu această nouă poetică a jocului. Obiceiurile, micile şi marile fapte ale vieţii de fiecare zi, gesturile şi atitudinile de pe stradă, glumele, slujbele religioase şi poveştile pe care le ascultă copiii aduc cu ele ceva din ştiinţa culturii orale. Ceva în fiinţa adîncă a fiecăruia şi în felul tuturor de a întîmpina pe ceilalţi destăinuie acest mod de totdeauna al unei vieţi împărţite cu toţi, desfăşurate între ceea ce e zilnic şi ceea ce ţine de basm şi de mit. Dacă există ceva anume care defineşte modul aparte al vieţii româneşti, atunci acel ceva anume este de găsit în pătura neştiută a existenţei, sub straturile conştiinţei, în ceea ce de exemplu sociologia culturii numeşte, în lucrările lui Pierre Bourdieu, « habitus », cifrul comportărilor şi reacţiilor înscrise în trup, un cifru pe care purtătorii lui nu îl gîndesc şi nici măcar nu ştiu că îl duc pretutindeni cu sine, în însuşi felul lor de a fi.

Acest firesc al tragediei dă o nouă dimensiune a trilogiei — renăscută şi nu refăcută, reprodusă în noua ei prezenţă. Este o calitate a trăirii teatrale aproape cu neputinţă de descris — această înfiorare a adevărului despuiat de orice date ale cunoaşterii obişnuite, asemănător cu adevărul visurilor pe care le înţelegem pînă în cele mai mici amănunte, deşi ele ni se înfăţişează în imagini pe care niciodată nu le-am putea întrezări în viaţa noastră conştientă.

Al treilea prilej de uimire îl aduce publicul. În primul rînd prin mulţime: oricît de mare ar fi setea de cultură adevărată a unui popor care de o jumătate de secol a fost silit să-şi schingiuiască viaţa spirituală, nu te aştepţi ca sute şi mii de oameni să se lupte pentru a vedea spectacole de tragedie jucate în limbi necunoscute şi în mod cu totul nou. Trilogia este teatru experimental şi teatrul experimental este de cele mai multe ori căutat de un public restrîns. În octombrie, la Naţionalul bucureştean, experimentul tragediilor a fost transformat de spectatori într-un spectacol popular în înţelesul cel mai înalt al cuvîntului.

Al doilea paradox al acestui succes a fost înfrîngerea rezistenţei spectatorilor. Începînd din 21 decembrie 1989, marele teatru al românilor s-a desfăşurat de-a dreptul în viaţă, pe străzi şi în pieţe, în demonstraţii şi confruntări de multe ori violente între diferite grupuri, sau în presă, la radio şi la televiziune. Politica de fiecare zi a înlocuit aproape în totul cultura. Televiziunea şi ziaristica au detronat cartea, spectacolul de teatru şi filmul au cedat arena acţiunii politice şi sociale imediate. Dezamăgirile încercate după alegeri, după zilele de sînge din iunie şi după toate schimbările din viaţa economică au întărit tendinţa mulţimilor de a părăsi cultura. Cînd şi-au pierdut entuziasmul şi speranţa într-o grabnică îmbunătăţire a vieţii, oamenii şi-au pierdut şi dorinţa de a reflecta la deschiderea spre noi întîlniri cu lumea gîndirii şi a trăirilor de adînc.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Venind spre București, știam că foarte puține cărți au apărut în ultima vreme și că cele mai multe teatre și cinematografe sînt pustii și mă întrebam dacă Andrei Șerban și noul ansamblu vor reuși să spargă zidul indiferenței. Primul răspuns la aceste întrebări l-am primit de la cei dintîi pași în teatru — toată lumea vorbea despre afluența de public și despre necesitatea de a mări numărul de locuri. Dar abia în clipa în care am intrat în procesiunea care deschide *Medeea* am început să înțeleg că iau parte la un fapt teatral unic mai ales prin însăși calitatea publicului. Orice regizor și orice actor din lume își pot dori întîlnirea cu spectatori care vin la teatru ca la un match mult așteptat, la un mare eveniment sportiv, dar iau parte la joc cu concentrarea unei slujbe religioase adînc împărtășite, ca și cum ar fi cufundați în sinceră rugăciune.

Prezența tăcută, plină de tensiune a trupurilor în procesiunile care iau cu sine și publicul, marea de capete din rîndurile de spectatori de peste locul de joc, calitatea reculegerii, expresia de pe chipurile pe care le vezi tot timpul — totul este aici fapt creator.

Îndrăznesc să spun că am fost prezentă la București în octombrie 1990 la întîmplări teatrale pe care nu cred să le pot retrăi vreodată. Nu știu dacă și cît timp trilogia își poate păstra această rară calitate de spectacol popular care este în același timp rugăciune, act colectiv de adîncire în viața spiritului — dar chiar dacă vremea în care spectacolele au avut această putere s-a încheiat, chiar dacă spectacolele s-au stins, faptul trebuie păstrat în amintire ca o rară experiență a istoriei teatrului.

ZOE PETRE

Catharsis

Reprezentarea dramelor lui Shakespeare are, și la noi, și aiurea, o tradiție cel puțin seculară; astfel încît un nou spectacoi shakespearian stîrnește o curiozitate-comparativă, ca să spun așa, și se situează în interiorul unui univers scenic preconstituit, cu care se aseamănă și de care se distanțează. Mărturisesc însă că gîndul la o punere în scenă a tragediei antice — mai deloc reprezentată la noi și destul de rar și convențional reprezentată îndeobște — îmi stîrnește, în principiu, tot felul de aprehensiuni. Înainte de toate, datorită enormei distanțe între această absență a tradiției și virtualitatea unui spectacol în raport cu care formidabilul text al unui Eschil sau Euripide apare totuși ca o palidă schiță.

Să mă explic: oricine a înfruntat — acesta-i cuvîntul — textul unei tragedii greești, i-a măsurat oceanele latente ale sensurilor și amețitoarele hăuri de violență sublimată, înțelege la un moment dat că această extraordinară energie nu e decît parte a unui întreg pentru totdeauna pierdut și care este, măcar în chip ideal, *spectacolul* tragic; măști, coruri și dansuri, convenții și transgresiuni, ritmuri, melodii, reacții pe care nici cea mai fidel anticară restaurare nu le poate restitui în splendoarea lor uitată pe veci — și pe care orice filolog, cît ar fi el de blajin și de pedant, nu se poate să n-o fi visat reînviată.

Imposibila restituire ne înzestrează astfel cu o neîncredere funciară în tot ce aproximează sărbătorile imaginare pe care le ghicim îndărătul « puținului » — a superbelor și infinit sunătoarelor vorbe care au ajuns pînă la noi.

Am văzut mai multe spectacole de tragedie antică decît mulți dintre contemporanii mei: unele erau interesante, altele poetice; niciunul nu era spectacolul tragic pe care l-aș fi imaginat.

Carmen Galin *(Electra)* ▶

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Trilogia lui Andrei Şerban este.

Aproape că mă simt ispitită să rămîn aici, la această definitivă afirmaţie a unei existenţe care nu mai are nevoie de determinări, ci este, în sens absolut. Dar, pe de-altă parte, mă simt datoare să duc pînă la capăt această reflecţie şi să spun că, iarăşi în pofida tuturor prejudecăţilor specialistului, spectacolul Teatrului Naţional nu dobîndeşte evidenţa care mi s-a impus printr-o laborioasă aproximare a ceea ce filologii au tot aflat despre tragedie, ci pe o cale regală care, acum, după ce am văzut *Trilogia*, pare singura posibilă şi necesară:. aceea a inventării din nou a tragediei antice. Descompunînd în factori primi universul tragic şi reclădindu-l din temeliile înseşi ale milei şi groazei; spărgînd literalmente textul şi rescriindu-l aproape, ca pe o stranie şi infinit expresivă clamoare; adunînd într-un singur ghem de violenţă şi *ananke* ritualuri, gesturi simbolice, făclii şi tobe, întuneric şi lumină — toate opoziţiile complementare între care ţîşneşte ca un arc voltaic eterna şi mereu imposibila transgresiune eroică a tragicului. Esenţă a tuturor universurilor tragice posibile, această materie este, sub ochii noştri, reclădită.

Astfel se naşte — aproape la propriu — în chinuri şi strigăt, în şoaptă şi ură şi iubire, o lume. Demiurg al unei faceri la care ne asociază necruţător, spectacolul pleacă, cum se şi cuvenea, de la infinita sfîşiere a monadei, traversează ca o corabie vulnerabilă şi însîngerată marea de violenţă pluriformă a războiului şi a răzbunării, ajunge la limanul unei nunţi graţioase, din care oricînd Eriniile pot să renască. Exorcizarea haosului, a violenţei şi a nemăsurii prin punerea lor, înfiorătoare şi înfiorată, în scenă se vădeşte a fi singura îngăduită catarsă.

Spectatorul, înghiţit el însuşi de tenebrele în care ţîşneşte flacăra vehement, a Medeei, vrăjitoarea din Colechis, încarnarea fiinţei trădate; gata să devină el însuşi, împreună cu femeile troiene, pradă a vălmăşagului violent şi primejdios de oşteni biruitori; jertfit cu Polixena, răzbunat cu Agamemnon, pedepsit cu Clitemnestra — izbăvit, cine ştie? cu Electra, devine parte el însuşi din acest ritual purificator. Tot mai conştient că despre el însuşi vorbeşte această însîngerată fabulă. Cine mai stă, în această furtună de pătimiri şi trufie, de sunet şi furie, să observe pedant dacă detaliile antichizante sînt sau nu respectate, dacă actorii pronunţă erasmic sau reuclinian, dacă subtilele alternanţe metrice ale textului — care text? de vreme ce sîntem anunţaţi de la bun început că textul e un colaj din Euripide, Seneca, imnuri aztece şi persane, cantice japoneze, ritualuri voodoo — sînt ori nu sînt respectate? Ca orice artist de geniu, Şerban nu respectă nimic, în afara esenţei înseşi a tragediei, pe care, cu o formidabilă maieutică, o aduce la lumină din chiar carnea şi sîngele comunităţii teatrale — actori şi public laolaltă — pe care spectacolul său o instituie.

Relaţia fundamentală a teatrului tragic cu riturile dionisiace reprezintă probabil *uexata quaestio* prin excelenţă a exegezei tragediei de la Nietszche încoace: sub semnul lui Dionysos, se desfăşoară la Atena, de două ori pe an, întreceri de dramă în care «nimic despre Dionysos» nu se spune. Întru dezlegarea acestui paradox s-au convocat zeci de concepte şi s-au schiţat zeci de demersuri imaginare. Spectacolul Teatrului Naţional face ca atari închipuiri mai degrabă exsangve să devină aproape palpabile: tragedia ca reprezentare, secundă şi stilizată, a ritualului sacrificial-tran-gresiv în raport cu norma — al sfîşierii victimei cu mîinile goale, *diasparagmos*, instaurînd temporar aberaţia şi destituind temporar distanţa între sacrificator şi sacrificat; tragedia ca spectacol al ubicuităţii, tutelat de un zeu absent şi prezent totodată, şi a cărui epifanie e mereu solidară cu *enthousasmos*, cu prezenţa lui în om, pe care-l locuieşte şi îl posedă o vreme; tragedia ca revelaţie a in-finitului, a labilităţii hotarului între natură şi cultură, între om, fiară şi zeu, între ordine şi haos, dar şi ca atestare a unui rang superior de ordine, care înglobează haosul şi norma deopotrivă; tragedia ca ameţitor cortegiu de măşti, în care confuzia şi cruz-

Simona Măicănescu (Chrysotemis — *Electra*) ▶

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

mea şi moartea se dau şi drept joacă, şi drept necruţătoare şi esenţială realitate. O joacă a Eriniilor cu vieţile noastre, în care regăsim cutremurarea originară a fiinţei în faţa unei violenţe tolerabile doar fiindcă reprezentată. Venind dintr-un univers de convenţii teatrale în care pragul dintre viaţă şi teatru e mult mai ferm, uităm adesea că termenii pot fi inversaţi — şi că, la « premiera » *Eumenidelor* lui Eschil, o femeie, zice-se, a lepădat de spaimă. Furiile stîrnite de Andrei Şerban ne fac să regăsim acea uimire inocentă şi originară în faţa spectacolului, acea cutremurare a fiinţei care, singură, ne poate duce, extenuaţi, la limpezire şi catarsă.

« Ce-i este lui Hecuba ? » Am auzit voci întrebîndu-se « Ce ne e nouă Medeea ? » Faţă de spectacolul clipei, spectacolul tragic poate părea atemporal cui nu vrea să observe că el este paradigmatic, şi că instituie între viaţa cetăţii şi dramă distanţa, comparabilă, dar nu identică, cu cea dintre realitate şi concept. *Trilogia* este spectacolul exemplar al violenţelor prin care ne croim drumul, un perete, aproape iluzoriu, de sticlă, abia dacă desparte jertfa mimată a adolescenţilor dramei — Astianax, Polixena — de caldarîmul crud încă de sîngele copiilor noştri; Clitemnestra e ucisă expiator în loja oficială a Naţionalului; ne măsurăm şi vulnerabilitatea şi neînduplecarea amestecaţi printre ahei triumfători şi printre troiene captive. Spectacolul Naţionalului este de o nouă actualitate şi, ca orice spectacol de tragedie greacă, este un spectacol politic. Din vălmăşagul de ură şi suferinţă, de despuiere şi noroi şi jertfă zadarnică, pe scenă pare a se naşte, către sfîrşit, o cale de lumină. Naşte-se-va ea şi în cetate? aceasta e întrebarea ardentă şi deloc, dar deloc retorică pe care ne-o pune spectacolul *Trilogiei*, în care distanţa între universal şi particular, între eternitatea de suferinţe şi suferinţa clipei este, în bună regulă tragică, temporar abolită.

ALINA CAMBIR

Alchimia verbului

« *Muzica e sufletul statuilor, poate* »
R. M. RILKE

Medeea este îmbrăcată în roşu.

Medeea vorbeşte, ţipă, geme, şuieră, plînge, rîde, icneşte, prinde cuvintele din aer cu mirosul şi le biciuie cu limba, le frămîntă cu buzele, sînt materie vie, maleabilă, sînt sunet spaţial, colcăie în gîtlej, le scuipă-n afară, sînt cuvinte care ating care pătrund, care ard ca şi veşmîntul blestemului pe Creusa, care transformă, care se transformă, care . . .

Medeea se zbate în legăturile iubirii, urii, geloziei, durerii, dispreţului, dorinţei, îşi îndoaie trupul, îl înalţă, întinde, strînge, curbează, ondulează, frînge.

Gîndul e imagine, sufletul devine trup.

Mîinile sînt păsări, şi trupul e şarpe. Zbor meandric şi reţinut. Incantaţia mîinilor deasupra cercului coroanei şi a liniei şalului. Foc şi umbră, lumînări şi măşti, (împietriri mişcătoare ale unor rîsete şi plînsete). Paşi. Paşi. Foşnet. Scîrţîit. Tropot. Tîrşîit. Alergat. Cadenţat. Ritm. Ton. Trupul e suflet aşa cum este muzică. Trupul, cutia de rezonanţă a sunetului care este suflet, venit de undeva din eter, din noapte (sau poate dintru Domnul, care?) spre ce merge? Flux. Reflux. Pralaya.

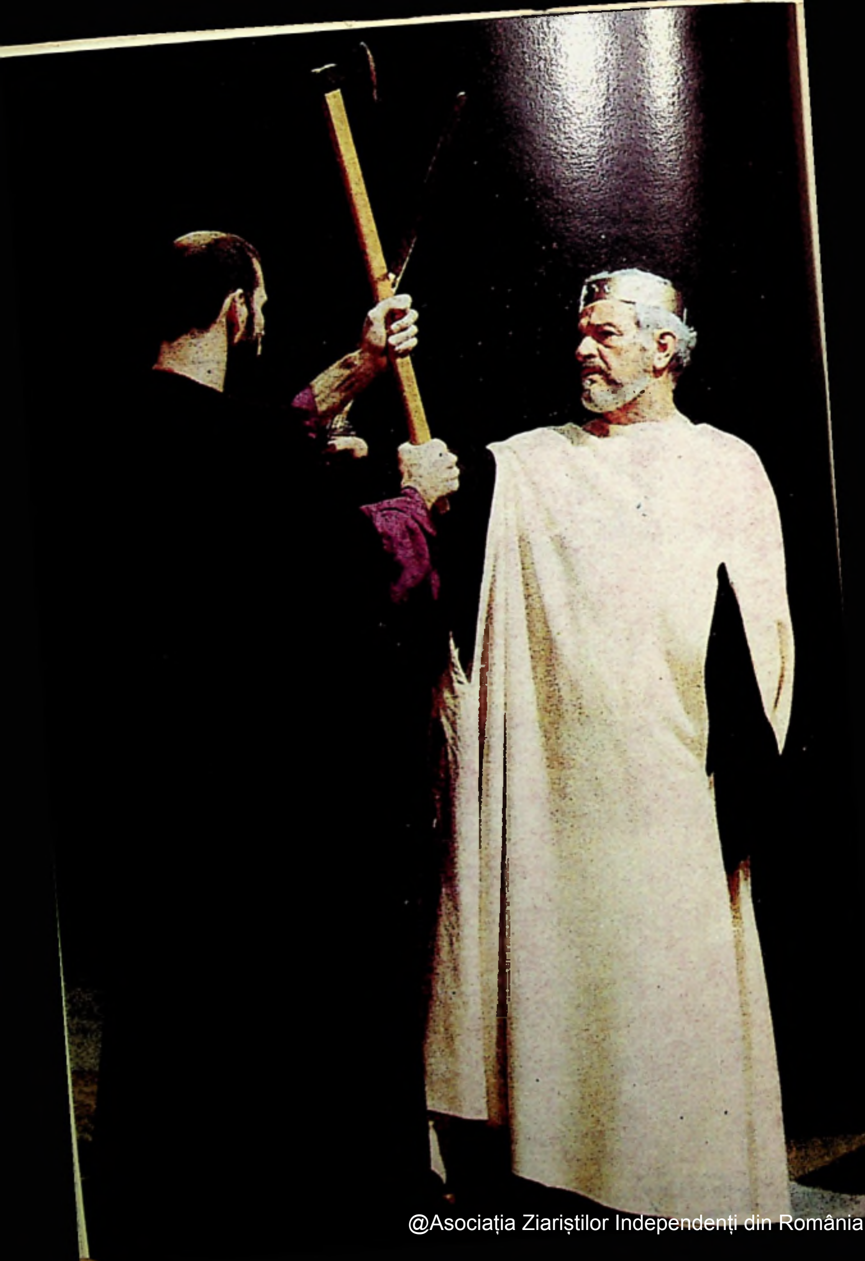
i------

i...o... ------------o.....urlet şi şoaptă, urlet în şoaptă pentru a transmite clocotul şi vibraţia pasiunii, concentrată de o tensiune maximă, prin defularea surdă a şoaptei.

Ilinca Tomoroveanu (Clitemnestra — *Electra*) ▶

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Medeea este un labirint de patimi, crimele ei sînt cele ale subconştientului. Spectatorul o însoţeşte nu numai cu privirea, în acea apropiere depărtată pe care convenţia a stabilit-o de secole, în acea prezenţă ca întrupare a absenţei, dar şi a altor, nenumărate în timp întrupări pe scenă şi în afara ei. Spectatorul o aude şi simte în adîncul viscerelor. Spectatorul este mobil prin subteranul trăirilor ei, aşa cum este prin culoarele de la subsolul Teatrului Naţional.

În România şi oriunde în altă parte a globului, unde regizorul Andrei Şerban ar reprezenta Trilogia antică: *Medeea*, *Troienele* şi *Electra* — prin culoarele şi amfiteatrele unor teatre contemporane sau în cadrul antic oferit de ruinele de la Persepolis, sau Baalbeck, sau Lycabethos, în peşteri, insule sau printre stînci, spectatorul mobil, în picioare sau aşezat ce vibrează fertil, etern-uman, de la nord, sud, est sau vest ar simţi la fel consonanţa acestei vibraţii, IMPACTUL teatrului.

Poţi fi profund influenţat şi în acelaşi timp profund, incontestabil original. Poţi urma (unei) tradiţii, dîndu-i în acelaşi timp o nouă dimensiune şi noutate a « privirii » prin talent individual. Un exemplu este Andrei Şerban. Folosind greaca veche, a cărei pronunţie nici nu este cunoscută, latină sau sanscrita, regizorul încearcă să transceadă cuvîntul ca concept sau purtător de imagine, să-l regăsească în sunet şi să recupereze împreună cu mitul, timpul util al unei stări de spirit. Din întunericul pasiunii (ca în *Medeea* unde roşul, culoarea consacrată, guvernează noaptea), se porneşte spre lumină (*Electra*, care se însoţeşte şi de recunoaşterea identităţii — personajele îşi rostesc numele iar raţiunea e stăpînă şi în crimă), trecînd (fiind conduşi, agresaţi, vizual, tactil, kinestezic) prin cumpăna de civilizaţie-barbarie, alb-negru, femenin-masculin, lumină-întuneric, spirit-trup din *Troienele* Şi totul este teatru într-un sens pur, universal, de gest, mişcare, sunet, imagine de artă care transcede realitatea, viaţa individuală, şi ajunge în zona arhetipurilor plastice şi fizice la care a gîndit simţind un Artaud sau Peter Brook, în continuarea căruia se situează discipolul său Andrei Şerban, românul A.. S.. Dincolo de experiment, dincolo de Surpriza, pe care un astfel de Teatru o întreţine în spectatorul uimit, antrenat, incitat, tulburat, fascinat, intrigat, alertat, excitat, participant direct, ca un membru al corului, în interiorul scenei ca mandală, dincolo de convenţia pe care ideea de teatru în general o presupune, Reuşita lui Andrei Şerban este verificată de timp şi spaţiu pentru că izvorăşte fluidă din măsura, din proporţia justă a ansamblului gest, sunet, simbol, mişcare, stare, imagine, imaginaţie, care generează o frecvenţă a cîmpului electromagnetic egală şi consonantică în public, actori şi spaţiu de joc.

Se spune că artistul primitiv, care a desenat pereţii peşterilor cu chipurile animalelor pe care dorea, visa să le ucidă într-un ritual de supravieţuire, alegea locuri cu sonorităţi diferite pentru fiecare reprezentare plastică . . .

Ritualul s-a însoţit mereu de muzică, de gest. Mişcarea mîinilor se naşte din mişcarea sunetului, din semnificaţia acută a fiecărei poziţii, a braţului şi a degetelor, din orientarea trupului care astfel transmite un mesaj, stabileşte o comunicare. « Introducere-răspicare - repezire » sînt cele trei forme de propagare ritmică dintr-un punct-poziţie: Jo-ha-kyu din care se dezvoltă mişcarea muzicală a imaginilor simbolice în teatrul japonez NO. Şi teatrul balinez, ritualic la origine, se foloseşte de metafizica gesturilor, de o pantomimă muzicală în care coeziunea simbolică şi mobilă a părţilor trupului este a unor statui însufleţite, bogat împodobite, pentru a comunica înţelesuri adînci care se cer descifrate şi emoţional, organic de către spectator. Yoshi, Tai-Chi, Karate, Salturile sînt şi ele forme de mişcare orientale pe care Andrei Şerban, bun cunoscător, pe viu, al Orientului, le foloseşte întru susţinerea concepţiei sale dramatice. De asemeni, instrumente de sorginte orientală se alătură sonor şi plastic flautului, tobei sau trombonului precum şi sunetelor

◀ Andrei Finţi (Egist),
Andrei Ionescu (Agamemnon) în *Electra*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

acute sau grave pe care le provoacă în *Electra* nişte clopote de reduse dimensiuni mînuite de cor, ca un comentariu acustic la desfăşurarea acţiunii de data aceasta, în răbufniri generoase, pe lumină. Un joc al răzbunării motivate este *Electra*, în care forţele destinului (orb la antici) apar explicit simbolizate de Pribeag (Oedip) şi Zeul drapat integral în negru. Oricum, totul e bine cînd se sfîrşeşte cu bine, dar ultima parte a trilogiei reuşeşte mai puţin ca celelalte două să comunice fiorul tragic, iar efectele sînt mai studiate decît în fulminanta reprezentare a *Medeei*, sau în zguduitoarea transpunere dramatică a cumpenei unei civilizaţii, a învingerii morţii, a răului, a apei, chiar dacă folosind moartea, răul, apa ca antidot, în *Troienele*.

Scări care urcă, scări care coboară, balcoane, care purtate de oameni, lanţuri, veşminte neutre, simple, colorate simbolic pentru a sublinia încă o dată personalitatea scenică şi istorică a personajului, un şarpe viu ca un semn al discordiei, al înşelăciunii lui Egist), un porumbel viu (zbor de lumină cuprins de Electra, iubirea şi pacea, catharsisul), sînt elemente ale unei scenografii ce lasă libertate de mişcare actorilor, susţinînd la propriu şi la figurat construcţia spirituală a întregului.

TOTUL este comunicare prin cuvînt-necuvînt care, dacă la vechii greci era verbală, faţă de spectatorul modern are o dimensiune senzuală, instinctuală, profund implicantă, ce sparge limitele contextului din care se hrăneşte simbolic, se transformă, transformînd, este Meta-Verbum. Învinge ritualic spaima, noaptea timpului şi a limitărilor corporale, sublimează comunul, este Energie, Vibraţie, Artă.

Faţă de plictisitoarele încercări ale unor regizori (femei îndeosebi) de a îmbuiba analitic spectatorul cu piese arhipline de concepte, idei, îndesate de citate şi cu anecdotică intelectualizantă, Andrei Şerban face un spectacol masculin, sintetic, în care nu se întrevede manierismul, iar Femeia este catalizator alchimiei verbului

LUDMILA PATLANJOGLU

O întrebare vitală: ce este teatrul?

În sala Teatrului Naţional, sub bagheta invizibilă a lui Peter Brook, Andrei Şerban execută exerciţii elementare prin care sîntem invitaţi să pătrundem în inima teatrului. Maestrul vorbeşte simplu, fără fraze mari, în termeni exacţi despre lucruri concrete. Este o lecţie sui-generis despre anatomia fenomenului teatral. Ridicarea braţului, purtarea unui vas imaginar, un salut şi o strîngere de mînă, rostirea unor replici obişnuite capătă valoarea unor evenimente. Liniştea din sală se transformă, spectatorii şi actorii reuniţi ad-hoc se regăsesc, împărtăşesc aceeaşi experienţă. Spaţiul se fluidizează, emoţia se intensifică. Peter Brook încearcă să ne dezvăluie şi să ne apropie de forţele ascunse care se află în cuvinte sau mişcări pe scenă. Miracolul se produce. Are loc un transfer de energie între cei prezenţi.

Simţim puterea teatrului. Trăim acel « moment de calitate » dorit de artist cînd « invizibilul devine vizibil », secretul este destăinuit, dar rămîne secret. Autorii

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

monumentalelor *Mahabharata* și *Trilogia antică* refuză omnisciența, operează spre uimirea tuturor cu ignoranța și inocența. Cei care au construit apoteoze ale teatralității și pentru care scena pare să nu mai aibă nici un secret, își încheie demonstrația cu o întrebare-apel adresată deopotrivă lor înșiși, dar și asistenței: Ce este teatrul? Este efigia și fermentul reprezentațiilor atît de diferite și neașteptate ale lui Brook care au schimbat destinul teatrului contemporan: *Regele Lear*, *Visul unei nopți de vară*, *Marat-Sade*, *Orghast*. Lecturi plurare uneori în cadrul aceleeași montări, combinații stilistice surprinzătoare, un șoc optic ce stîrnește perplexitatea. Frontiere sînt abolite, limbaje diferite se ciocnesc, se întrepătrund în aceste spectacole antologice provocate de această întrebare fundamentală. Ea l-a tulburat profund prima dată pe Andrei Șerban cînd a vizionat, student fiind, *Regele Lear*, la București. Un fel de a vedea teatrul în care s-a regăsit pe sine, l-a simțit ca pe un lucru intim ce ține de structura sa interioară. O neliniște care vibra deja în el și pe care profesorul de la clasa de actorie, Ion Finteșteanu, a intuit-o atunci cînd îi califica propunerile scenice prea abstracte, poreclindu-l Gordon Graig. Cursurile de la clasa de regie ale lui Radu Penciulescu îi vor adînci această interogație. În preajma lui, Șerban mărturisește că a început să știe să gîndească. A aflat că în artă mai importante sînt întrebările decît răspunsurile. Prelegerile dascălului, confruntarea cu operele teoretice ale unor mari spirite tutelare ale teatrului modern ca Antonin Artaud vor da o dimensiune intelectuală întrebării. Replicile ei — spectacolele cu *Ubu-rege* de Alfred Jarry, *Nu sînt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu, *Șeful sectorului suflete* de Alexandru Mirodan — sînt reinterpretări novatoare ale unor texte care au impresionat prin forma lor radicală, fiind încununate cu Marele premiu la Festivalurile Internaționale de la Zagreb și Wroclaw. Vor urma *Arden din Kent*, *Noaptea încurcăturilor* de Goldsmith, *Omul cel bun din Sciuan* de Brecht de la Piatra Neamț, *Iona* de Marin Sorescu de la Teatrul Mic și *Iulius Cezar* de Shakespeare de la Teatrul Bulandra. Un teatru imperativ-violent, afișat senzorial, unde alchimia sunetelor, a liniilor și a culorilor exaltă sentimente fundamentale în registre diferite. Șerban amestecă cu dezinvoltură limbaje, în planul expresivității imaginii realismul brutal, poezia aspră de o teribilă concretețe se îmbină cu secvențele lirice, simbolice. Critica, suprinsă de forța acestui talent, își afirmă imposibilitatea de a concluziona asupra genului în care artistul evoluează mai bine, în comedie sau tragedie. Cu aceste reprezentații, Andrei Șerban, « copil teribil » al școlii românești de regie, va marca și acel moment de revigorare în planul formei, al artei spectacolului în România, « reteatralizarea teatrului », alături de Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, David Esrig, Radu Penciulescu, Valeriu Moisescu, Lucian Giurchescu, Vlad Mugur, Dinu Cernescu, Aureliu Manea.

În montările lui Șerban, teatrul încearcă să mediteze asupra lui însuși. Întrebarea: « Ce este teatrul? » le imprimă o tensiune experimentală ce a cucerit-o și pe Ellen Stewart, care îl va invita pe regizor la Teatrul « La MaMa » din New York să lucreze. Harul excepțional al acestui tînăr creator, întreținut de această interogație esențială, va face din el, curînd, « unul din cei mai interesanți și mai îndrăzneți inovatori în materie de regie pe plan mondial » — cum scrie presa internațională. Întrebare continuă și chinuitoare ce îl sensibilizează pe Peter Brook dincolo de talentul regizorului despre care Ellen Stewart spunea că are « geniul teatrului ». Este criteriul cel mai important după care marele om de teatru își alege colaboratorii. « Micul grup de la Centrul de cercetări teatrale de la Paris are un singur lucru în comun — mărturisește Book — fiecare este de acord că deși este un profesionist al teatrului nu știe deloc ce înseamnă teatrul ». Există întodeauna o nouă stagiune în perspectivă și sîntem prea ocupați pentru a pune *singura întrebare vitală* adecvată acestei probleme. La urma urmelor, *de ce există teatru?* În ce scop? Este oare un anacronism, o extravaganță perimată, supraviețuind asemenea

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

unui vechi monument sau unei datini ciudate? De ce și ce aplaudăm? Ce funcție poate avea ea? Cărui scop ar putea să-i servească? Ce ar putea explora? Care sînt trăsăturile ei specifice?» Pentru Andrei Șerban, intîlnirea cu Peter Brook este momentul de reflecție. Dispar neîncrederea, crisparea. I se risipește orgoliul, vanitatea. Tendințele se clarifică, se ordonează, se amplifică, se intensifică. Capătă certitudini. Lucrînd cu Brook în laboratorul-mînăstire de la Paris sau ca asistent la realizarea spectacolului *Orghast* la Persepolis, în Iran, Andrei Șerban înțelege că întrebarea trebuie să fie pusă nu numai în legătură cu materialul folosit, cu procedeele și mijloacele de expresie, ci trebuie să fie în primul rînd un act de investigație interioară, născut din nevoia de a înțelege spiritualul din viață și din profesie. Astfel, din problemă estetică, interogația devine una de natură metafizică. Ea te conduce să vezi viața și omul, implicit teatrul, la toate nivelele. Te apropie de adevăr. Descoperi că teatrul provine din zone secrete ce se cer cucerite. Odată revelate prin disciplină și control, punem în valoare un potențial necunoscut, devenim mai puternici, mai liberi, mai armonioși, descătușăm întunericul din noi și scoțîntu-l la lumină ne eliberăm.

« Ce este teatrul? » — o întrebare misterioasă și purificatoare care i-a unit pe maestru și discipol, i-a făcut să comunice. Le-a structurat personalitatea artistică, conducîndu-i spre descoperiri surprinzătoare ce au dat autenticitate și originalitate creației lor, o dimensiune de modernitate și universalitate teatrului românesc.

Textele lui Andrei Șerban și Peter Brook sînt preluate din cartea Ludmilei Patlanjoglu consacrată activității artistice a regizorului Andrei Șerban, în cura de apariție la Editura Meridiane, în colecția « Biblioteca de teatru » seria « Mari oameni de teatru ai secolului XX »

CĂTĂLINA BUZOIANU

Spectacole-portret

Andrei Șerban își înscrie cele cinci spectacole realizate compact, la începutul stagiunii, în programul vast, de reconsiderare a ideii de Teatru Național.

Ca director, are anvergură, forță și spirit comercial.

Ca artist, se expune în spațiul de unde s-a exilat acum douăzeci de ani, într-o temerară desfășurare a evoluțiilor sale în timp.

Trilogia antică este portretul artistului în tinerețe, momentul exploziei unui excepțional talent atins de aripa geniului în capodopera *Troienelor*.

Trilogia este, într-un fel, psihanaliza creatorului. *Medeea*, operă a subconștientului, acționează la nivelul senzațiilor. Este o răscolire a tenebrelor, a instinctelor primare, autentice, pustiitoare. Este un urlet al omului nevoit să-și reprime, să-și ucidă, să distrugă în sine existența de pînă atunci. Este sentimentul de culpabilitate al omului care se simte vinovat de crime împotriva copilului din el însuși, de crima împotriva iubirii de mamă, împotriva iubirii de iubire. Aș putea spune — așa cum Flaubert afirma : « Emma Bovary sînt eu » — că *Medeea* este Andrei Șer-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ban însuşi la vîrsta cînd a crezut că a tăiat în urmă toate punţile, zburînd într-o altă viaţă, cu implacabilul car de foc, spre soare.

Medeea este imperiul chtonic, monumentul funerar al copilăriei îngropate şi e eliberării cosmice, într-un spaţiu limpede, universal.

Troienele înseamnă împlinirea absolută a artistului, moment unic, inegalabil pe care puţini aleşi îl pot străbate. Este înălţarea lui Icar, este momentul solar al iluminării depline. *Troienele* este un act de iniţiere a omului în cruzimea fastuoasă a existenţei însăşi. *Troienele* înseamnă revelaţia profundă a prăbuşirii şi a renaşterii. Sfîrşitul este, de asemenea, un drum, un drum planetar pe mare, prin furtuni şi încercări ale vieţii, într-un spaţiu al apei, ca o nostalgie permanentă a întoarcerii la sine.

Troienele înseamnă zbaterea omului între viaţă şi moarte, între abjecţie şi sublim, înseamnă terfelirea în noroiul cunoaşterii şi urcuşul continuu, gîfîitor spre culmi inaccesibile, înseamnă rostogolirea în hăul incertitudinilor şi uimirea copilărească, uitată, rămasă undeva, în străfunduri, ale conştiinţei. *Troienele* continuă remuşcarea, tortura, exorcismul temei copilului ucis şi îngropat într-o altă viaţă.

Electra încheie ciclul cu o răceală glacială. Un spaţiu al drumurilor drepte, obositoare. Ceva reptilin se instaurează încă de la început şi emblema şarpelui strecoară un frison neplăcut. E o nelinişte silnică, un fel de cinism al neputinţei. Nimic nu ajunge la deplina plăcere a incandescenţei, a focului. Flacăra s-a consumat, cenuşa e aproape rece. Matricidul se înfăptuieşte fără bucuria victoriei. Luciditatea crimei nu atinge apogeul remuşcării. *Electra* este sfîrşitul unei credinţe, este cadavrul părăsit într-un pustiu de gheaţă crepuscular.

Cine are nevoie de teatru pare un spectacol teluric, un spectacol « de viaţă », un portret al artistului la maturitate. O maturitate care păstrează mult din încrîncenarea obstinată a adolescentului. În prima sa conferinţă de presă, Andrei Şerban îi certa pe artiştii încremeniţi în cei douăzeci de ani de întuneric, pentru concesiile făcute publicului prin replică.

Spectacolul acesta neagă total gestul sever al dojanei condescendente. Andrei Şerban se scaldă cu voluptate în relaţia de dragoste, de plăcere cu spectacolul incîntant pe care îl farmecă, îl poartă prin spaţii populate de imagini tari şi căruia îi oferă senzaţii tari.

E un joc « de-a teatrul » şi un joc « de-a dragostea », la nivelul percepţiei directe, pe toate căile senzoriale. Andri Şerban face cu ochiul, el însuşi încîntat, şi spune: « Vedeţi? Sînt de-al vostru. Vă înţeleg şi simt ca şi voi dacă vă spun ceea ce vreţi voi să auziţi şi fac ceea ce vreţi voi să simţiţi. Eliberaţi-vă de ipocrizie, trăiţi normal şi liberi ! »

Ultimul din cele cinci spectacole, *Audiţie*, are un caracter oarecum mesianic. Nu este doar o desfăşurare de forţe ale celor mai tineri actori angajaţi, ci un spectacol « de autor », al cărui protagonist absent dar permanent prezent este însuşi directorul, marele magician, lumina, flacăra în jurul căreia gravitează, se zbat, se oferă, se expun, se dăruie concurenţii-aleşii. Cu teamă, cu dragoste, cu credinţă, ei aduc un omagiu nu publicului în faţa căruia evoluează, ci lui Andrei Şerban care reprezintă cel mai important reper şi cea mai sigură speranţă a viitorului lor. În acest spectacol, Andrei Şerban se prezintă pe sine nu ca artist, ci ca director. Este cartea lui de vizită pentru mandatul acordat.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

LUCU ANDREESCU

Însemnări de scenograf

Pentru montarea *Trilogiei* la București vom încerca să facem o schemă după care pare să se fi condus Andrei Șerban la Teatrul Național. Elementele cuprinse în această schemă se regăsesc aproape în întregime, cu mici variații, în fiecare din montările celor trei tragedii. Toate trei sînt adaptări în limbaj teatral modern, păstrînd totuși limba de origine (greaca veche), trecută pe planul al doilea ca fundal sonor, fundal care străbate fiecare din aceste trei tragedii în proporții diferite,dîndu-le în același timp un stil unitar, dimpreună cu spectaculoase efecte audio-vizuale.

Vom constata în înlănțuirea lor o gradare, o creștere a efectelor și deci a senzațiilor și sentimentelor, de la *Medeea* (crimă și moarte), apoi la *Troienele* (luptă și victorie), în sfîrșit la *Electra* (puritate și demnitate). Este o creștere de la întunecime la lumină, de la negru la alb, de la rău la bine, în ansamblu crește tendința spre optimism, așa cum regizorul este în viața de toate zilele, așa cum înțelege să trăiască între oameni, impulsionîndu-i spre bine și frumos.

Dar să examinăm scena *Trilogiei*. Ea se bazează pe șase puncte de sprijin:

1. *Soc inițial*, apoi repetat; / 2. *Ritm și compoziție*; / 3. *Sobrietate și esențialitate*; / 4. *Contraste puternice audio-vizuale*; / 5. *Elemente simbolice*; / 6. *Sufletul, materie primă*.

În toate trei tragediile regizorul face uz, *cu insistență, de efectele audio-vizuale, amplificîndu-le la maximum* și aducîndu-le în prim plan, exceptînd limba în care se exprimă vocal toți protagoniștii și corul, expresia lumii antice trecînd pe planul doi. Un alt caracter al întregului spectacol este *răsturnarea-convențiilor teatrale uzate* și înlocuirea lor cu inovații, ca de pildă: *abstracția așa-numitei « eleganțe a teatrului » și a « decorului »*, « eleganțe » pe care el le disprețuiește total. El montează multe din spectacolele sale, în orice caz *Trilogia*, în locuri neuzitate în acest scop; el dovedește prin aceasta, ca și prin viața-sa de toate zilele, cît de departe *aruncă la spate « aparențele »*, confecționarea veșmintelor, purtarea în lume, vocabularul convențional, adesea fals, mincinos pe alocuri, dar în sfîrșit eliberat de « corsetul » unei vieți artificiale. Într-un cuvînt, el este *omul modern* prin excelență, *omul liber*, dar de o libertate bine gîndită, disciplinată, deloc anarhică, așa cum din păcate am avut și avem în continuare exemple multiple atît la noi cît și în alte țări de pe glob. Acest punct de vedere se vede și în alegerea spațiului de joc în creația de teatru, *spațiu mult mai degajat și liber*. De aceea *el elimină rampa, cortina, scena italiană*, și ceea ce pînă acum se numea *« decor de teatru »*, gonește din teatru « zorzoanele », « fardul » și tot ceea ce ar putea părea « artificial » și superfluu unei viețuiri omenești normale. Gestul acesta aduce un *adevărat vînt de libertate*, aduce *un aer proaspăt* de care noi toți avem atîta nevole, curățați de toate murdăriile, acum mai mult decît oricînd. În consecință *«Trilogia» nu va avea decor în sensul depășit* dar va aduce cu ea sentimentul că ne-am apropiat sufletește de adevăr, că spectatorii și actorii s-au apropiat într-o oarecare măsură și s-au amestecat unii cu alții, chiar dacă au așteptat acest miracol stînd în picioare la începutul *Troienelor*, chiar dacă au obosit puțin.

Este de la sine înțeles că atît conceptele dramatice luate în amănunt, cît și în totalitate, la care se adaugă și minuțiozitatea detaliilor și jocul luminilor foarte variat, îi aparțin în primul rînd regizorului A.Ș., adevăratul și principalul *CREATOR* al spectacolului.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ADRIANA POPESCU

« Instituția » Andrei Șerban

Cu emoții-clișeu, cu prejudecăți-clișeu, debarc, după multe ore de zbor, în America. Tot ceea ce simt, tot ceea ce văd refuză să semene cu ceea ce credeam că știu despre această țară. America « aceea » nu există decît privită din Europa.

Mă aflu aici pentru a constata « pe viu » cum se lucrează în teatrul american, cum se face publicitate, cum se pregătește un spectacol, ce se joacă, cum se joacă, cum se aplaudă și ce se aplaudă.

Mă aflu aici la invitația lui Andrei Șerban și, implicit, drumurile mele sînt o încercare de reconstituire, după ani, a traseului parcurs de regizorul român de la debutul său american din 1970 pînă la consacrarea de azi.

« Energia New York-ului este unică, totdeauna mi-a dat putere. Nu cunosc un loc mai stimulator. La New York, care nu excelează în tradiții teatrale și unde performanțele actoricești sînt încă destul de sărace, am mereu senzația că sînt un pionier care începe de la zero. Cînd reușești să captezi această energie intri în contact cu ceva foarte puternic. Ceva din munca mea desfășurată aici a fost întotdeauna mai bun decît ceea ce am făcut oriunde în altă parte. »*

Sentimentele lui Andrei Șerban pentru New York-ul debutului său nu s-au schimbat nici azi ; avînd drept ghid ecoul vorbelor sale încerc să parcurg, în decembrie 1990, un itinerar de acum aproape două decenii.

Bineînțeles că teatrul *La MaMa* mă atrage ca un magnet. Situat la cîteva minute pe jos de cele două mari artere care secționează în lungime Manhattanul, Broadway și Fifth Avenue, în partea de Est a peninsulei, la 75 A East Fourth Street (unde își are sediul din 1968) — teatrul se lasă destul de greu de reperat de un străin căruia geografia culturală a New Yorkului nu îi este familiară. Exteriorul de cărămidă roșie, ca al majorității clădirilor din zonă, cu nelipsitele scări de incendiu din fier care brăzdează în zig zag fațadele mai tuturor caselor din cartierele vechi ale New Yorkului, seamănă mai degrabă cu cel al unei fabricuțe. (Se pare că edificiul a servit odinioară ca sediu unei societăți germane de canto — la etajul al doilea se mai văd busturile lui Beethoven, Mozart și Liszt —, apoi unui concern de produse de mezelărie). Din 1968 acest loc devine spațiul simbolic care va « secreta » în flux continuu unele dintre cele mai semnificative experiențe care vor marca viața teatrală a Americii. Sălii de 75 de locuri i se adaugă, în 1974, cea de 299 de locuri de la *La Mama Annex*. În prima are loc în 1970 debutul american al lui Andrei Șerban cu *Arden din Faversham*, iar inaugurarea celei de-a doua se face la 18 octombrie 1974 cu *Fragmente dintr-o trilogie* a aceluiași regizor român.

---

* Dintr-un interviu publicat de Sivie Drake în « Los Angeles Times », în 1980.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Tot ceea ce văd pe parcursul vizitei mele la *La MaMa* îmi confirmă faptul că Andrei Şerban face parte din « Istoria » acestui spaţiu: de la afişele spectacolelor sale care tapetează pereţii foaierelor, pînă la insolita întîlnire cu o actriţă din Alaska (!) — Hecuba din distribuţia primei versiuni a *Trilogiei*, pe care mi-o prezintă gazda mea de-o seară şi prietena de la Bucureşti, actriţa de culoare Valois.

«The Merlin of *La MaMa*» — Ellen Stewart — este cea care, cu geniul ei de a descoperi genii, l-a adus în America pe Andrei Şerban, al cărui talent îl intuise, cu flerul ei fără greş, cu prilejul unui festival studenţesc de la Zagreb, pe vremea cînd regizorul român abia absolvea Institutul de Teatru la Bucureşti. Iată cîteva date semnificative din istoria teatrului « La MaMa » în care numele lui Andrei Şerban se inserează firesc, alături de mari personalităţi, reprezentînd, în această privire « retrospectivă », un adevărat punct de reper. Citez din revista « Vanity Fair », apărută în aprilie 1983:

« Ellen Stewart i-a adus în America pe Jerzy Grotowski şi Andrei Şerban şi, înainte ca cineva să fi auzit de Sam Sheppard sau Lanford Wilson, ea organiza turnee în străinătate cu piesele lor.
1962 — Printre „necunoscuţii" pe care îi debutează Ellen Stewart la „Café La MaMa" se află şi Harold Pinter.
1963 — În septembrie debutează tot aici dramaturgul Paul Foster.
1964 — Printre spectatori — Salvator Dali.
1967 — Workshop Jerzy Grotowski.
1968 — Instalarea în noul sediu, din 75 A East Fourth Street.
1970 — Anul Andrei Şerban. „The La MaMa Repertory Company", sub conducerea lui Andrei Şerban, face un turneu în 6 ţări europene...

«...Cu *Arden din Faversham* (« o versiune profund ritualizată şi demonică a piesei elizabetane ») şi *Ubu Rege*, cele două spectacole puse în scenă în acest « an Andrei Şerban » de către regizorul român. « Am făcut *Arden* pentru că mi-a fost foarte teamă să fac ceva de ‚avangardă' sau ‚experimental'. Veneam dintr-o cultură foarte tradiţională, foarte academică şi nu ştiam ce înseamnă ‚experimental'. Cînd spectacolul a fost gata, toată lumea a început să spună că era foarte experimental, foarte de avangardă. Dar în nici un caz nu-mi propusesem să fac aşa ceva » — avea să declare regizorul în « The Soho Weekly News », într-un interviu din 17 octombrie 1974.

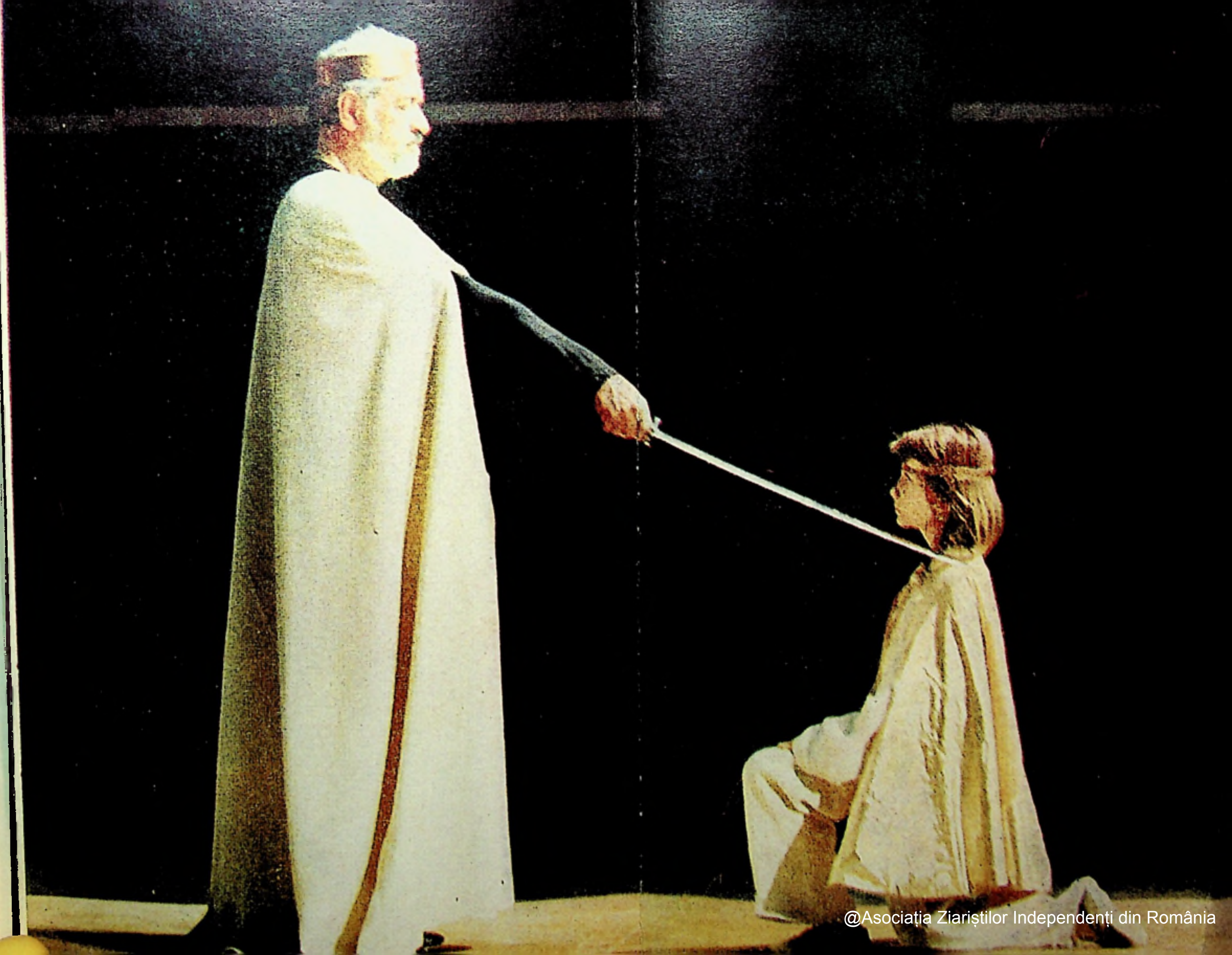
Ca urmare a acestui *Arden*, Andrei Şerban şi doi actori din distribuţia sa (Lou Zeldis şi Michelle Collison) sînt invitaţi de Peter Brook la Paris pentru a lucra cu el la « Centrul Internaţional de Cercetări Teatrale ». « Puteţi s-o numiţi coincidenţă sau accident neîntîmplător — scrie mai tîrziu Andrei Şerban — dar Brook a venit să vadă spectacolul şi m-a invitat pe loc să lucrez cu el. Menţionez acest lucru fiindcă dacă n-ar fi fost Brook, aş fi rămas toată viaţa să lucrez în teatru dintr-un motiv pe care majoritatea îl definesc drept „chemare", „pasiune". Brook m-a făcut să înţeleg că ceea ce e important este să ştiu de ce am ales teatrul. De ce fac asta? Ce pot aştepta de la mine însumi în această relaţie? A fost ceva care m-a tulburat profund. Am înţeles atunci că pot face teatru avînd un scop, că teatrul e un drum

Florina Cercel (Clitemnestra — *Electra*) ▶
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

care poate conduce la o schimbare, prin teatru există totdeauna posibilitatea unei schimbări . . . »

« 1972 — premieră cu *Medeea* în regia lui Andrei Şerban. Liz Swados, autoarea muzicii, e distinsă cu premiul *Obie* (decernat producţiilor şi creatorilor off-Broadway). »

Medeea e rezultatul de jumătate de an în care tînărul regizor român, remarcat deja în peisajul newyorkez ca « o figură care îţi atrage atenţia, înalt, subţire şi blond . . . Ceva între Sherlock Holmes şi Andy Warhol » (« The Village Voice », 26 ianuarie 1972), « lucrează, cu uşile închise, foarte, foarte intim cu un grup restrîns de actori ». Odată cu acest spectacol, presa de specialitate salută « apariţia unui talent unic » (Stanley Kaufmann — « The New Republic »). *Medeea* « este, pur şi simplu, cea mai extraordinară experienţă pe care semnatarul acestor rînduri a avut-o vreodată, pînă acum, în vreun teatru » — scria Robb Baker în « The Soho Weekly News ». Urmează un turneu de 8 luni în Europa şi în Liban cu *Medeea* şi realizarea, în 1973, în Franţa, sub patronajul guvernului francez şi în colaborare cu trupa lui Jean Louis Barrault, a spectacolului *Electra* (prezentat la Festivalul d'Octobre de la Bordeaux şi la Sainte Chapelle, la Paris). Turneul cu *Medeea* include Franţa, Olanda, Germania, Italia, Jugoslavia, Danemarca şi Libanul — unde *Medeea* se joacă în cadrul Festivalului internaţional al artelor de la Baalbeck (Liban), în Templul lui Bacchus, conferind « o nouă mistică unui teatru milenar ». În programul Festivalului, spectacolul lui Şerban stă alături de Ella Fitzgerald, de « cel mai mare pianist de jazz din lume — Oscar Peterson », de harpistul Nicanor Zabaletta şi de « Baletul Secolului XX » al lui Béjart.

« 1974 — inaugurarea lui ,,La MaMa Annex" cu *Fragmente dintr-o trilogie*. Andrei Şerban e distins cu premiul *Obie*.

În aceeaşi sală are loc premiera mondială a spectacolului lui Brook « *Conferinţa păsărilor*. »

« Am făcut-o pur şi simplu ca o demonstraţie, pentru a obţine o bursă » — scrie ulterior Andrei Şerban. Avea să fie considerat « un spectacol pur şi fenomenal », regizorul fiind « evident, din aceeaşi familie de spirite cu Peter Brook şi Jerzy Grotovski. Nu e altceva decît o reinventare a teatrului. » (Mel Gussow-« The New York Times », 31 octombrie 1975) ; « un teatru nonverbal cu o adevărată aură de comunicare » (Clive Barnes, « The New York Times », 10 octombrie 1974), « o operă importantă care *trebuie* văzută. »

Urmează un nou turneu prin Europa cu *Fragmente dintr-o trilogie*, spectacol care va fi distins cu Marele Premiu pe 1975 al Festivalului BITEF de la Belgrad şi care va încheia cea de-a 20-a ediţie a Festivalului Iranian de artă, din nou la Persepolis, de astă dată alături de spectacole de Brook *(Timon din Atena)* şi Bob Wilson, alături de Orchestra din Paris, avînd-l ca solist pe violonistul Henryk Szering, sau de celebra cîntăreaţă de culoare Myriam Makeba.

1975 — Aniversarea a 25 de ani a teatrului, *La MaMa*. Afişul aniversar e ilustrat cu o mască din *Medeea* lui Şerban. Criticul Mel Gussow scrie în « The New York Times » : « celălalte spectacole par total nesemnificative în comparaţie cu *Fragmente dintr-o trilogie* », iar Harold Clurman afirmă în « The Nation » : « Am un respect pro-

◀ Andrei Ionescu (Agamemnon).

◀◀ Claudiu Bleonţ (Oreste), Vasile Filipescu (Pilades), Costel Constantin (Egist), Leonora Dragomir şi Aristiţa Diamandi în *Electra*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Maestrul și Margareta (New York)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

fund pentru realizarea lui Şerban. Este unul dintre cei mai pasionaţi şi dăruiţi regizori din întreaga lume. »

« Între 1970—1976 funcţionează sub conducerea lui Andrei Şerban o trupă multi-rasială de 23 de actori, cunoscută sub numele „The Great Jones Repertory Company" (directorul ei muzical este Elizabeth Swados). Trupa efectuează numeroase turnee în Europa ».

Despre pasiunea acestei trupe conduse de Andrei Şerban, criticul Richard Eder scrie în martie 1976 în « The New York Times »: «. . . o pasiune de care New Yorkul are nevoie ».

« Printre spectatorii care au călcat, de-a lungul anilor, pragul teatrului *La MaMa*, se numără: Michelangelo Antonioni, Rudolf Noureyev, John Lennon, Yves Montand, Michael York, Dustin Hoffmann, Jeanne Moreau, Myrna Loy, Warren Beatty, Elia Kazan, Pierre Cardin, Barbra Streisand, Aaron Copland, Aretha Franklin, Jacqueline Onassis, Katherine Hepburn, Gregory Peck, Grace Kelly, Arthur Miller, Roman Polanski, Ezra Pound. »

« Sanctuarul » de la ultimul etaj al clădirii, în care lucrează, trăieşte şi există Ellen Stewart, spirit tutelar al locului, prezentă şi atunci cînd se află la mii de kilometri distanţă de New York, are pereţii în întregime tapetaţi cu fotografiile şi autografele tuturor acestor spectatori « de onoare » şi prieteni ai teatrului.

La sfîrşitul anului 1975 Andrei Şerban pune în scenă la „*La MaMa*" *Omul cel bun din Siciuan* a lui Brecht. « Pentru un regizor român suprasaturat de tragedia greacă şi care pune acum în scenă o piesă germană cu personaje chineze pentru un public american, problema centrală cu care se confruntă ar părea să fie aceea de a manevra cu diferitele stiluri culturale » — scrie « The Village Voice » la 2 februarie 1976. Şerban reuşeşte în acest spectacol performanţa « de a trece de de la clişeu la pasiune, de la caricatură la tragedie ». Cu acest spectacol avea să se încheie oarecum « perioada La MaMa » din cariera lui Andrei Şerban.

« Presupun că dacă cineva m-ar întreba care e profesiunea mea de credinţă cu privire la teatru — declară el — n-aş putea formula vreuna. Nu am aşa ceva pentru că merg în toate direcţiile. Desigur, acest lucru este foarte stimulativ din punct de vedere artistic, dar mă întreb cine mi-ar finanţa în continuare o astfel de experienţă? Personal, nu pot să ader la nimic fix, la nici un regim sau teatru instituţionalizat. M-aş pierde total. Am nevoie de libertate ».

Libertatea capătă aspectul concret al unei invitaţii a guvernului francez de a face un spectacol pentru Festivalul de la La Rochelle. Realizează aici *Cum vă place*, avînd-o printre interpreţi pe Diane Lane, pe atunci în vîrstă de 12 ani! — care-şi va începe un an mai tîrziu glorioasa carieră cinematografică, debutînd în filmul *A Little Romance*, alături de Lawrence Olivier.

După 18 filme care au făcut din ea o adevărată vedetă a cinematografului american contemporan, după 12 ani de pauză de teatru — Diane Lane acceptă invitaţia lui Andrei Şerban şi joacă rolul Olivia din *A 12-a noapte* în spectacolul realizat în 1989 la American Repertory Theater din Cambrige, Massachussets. Într-un interviu, semnifica-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

tiv intitulat « Cum îi place . . . lui Şerban », actriţa declară : « Şerban i-a dat fiecărui personaj o bază realistă de plecare, modernă, dar n-a atentat deloc la intenţiile lui Shakespeare. Cu toate astea se aşteaptă la tot ce poate fi mai rău din partea cronicarilor, dar, oricum, nu-i pasă şi Dumnezeu să-l binecuvînteze pentru puterea pe care o are ! Cu el nu se întmplă niciodată să ştii dinainte ce se va întîmpla şi să ai dreptate ». Îl admiră pe Andrei Şerban dar admite că « un actor trebuie să aibă o fire foarte echilibrată pentru a-i putea suporta personalitatea regizorală furtunoasă. Nu precupeţeşte nimic. Uneori ai senzaţia că vrea să plece din sală — ,,Ah, nu, nu, nu !'' şi face o mutră de parcă ar simţi un miros îngrozitor. Şi atunci îi răspund :,Ai dreptate, Andrei, e dezgustător, lasă-mă s-o iau de la capăt'. Unii sînt descurajaţi de cît de puţin se lasă impresionat de eforturile lor disperate de a-i place. De fapt, dacă n-aş fi lucrat înainte cu Andrei, nu cred că aş fi în stare să suport lucrul cu el ; m-ar face să izbucnesc în lacrimi la fiecare pas. Dacă un regizor de film ar face asta cu mine i-aş spune : ,De ce nu mă concediezi ca să ne facem viaţa mai uşoară unul altuia ?' Cu Andrei e altfel — pentru noi *Cum vă place* este ,Cum îi place lui Andrei' ».

La întoarcerea în America, la începutul anului 1977, o invitaţie a lui lui Joseph Papp, animatorul lui « The New York Shakespeare Festival « » — « cea mai mare instituţie artistică a naţiunii » (cf. Helen Epstein—« The New York Times », februarie 1977), avînd, în 1977, un buget de 30,1 milioane de dolari, faţă de cele 29 de milioane de dolari acordate Operei Metropolitan — determină o nouă traiectorie a carierei lui Andrei Şerban. Joseph Papp este directorul lui *Public Theater*, instituţie teatrală solidă, adăpostită în clădirea, veche de 123 de ani, a fostei Biblioteci Astor, de pe Lafayette Street, în inima Manhattanului. Steven Cohen, producător asociat şi director adjunct al teatrului are amabilitatea de a-mi arăta, într-o dimineaţă, cele cinci săli ale teatrului. Numărul de locuri variază între 100 şi 400. Nu-mi vine să cred că pe una din scenele acestor săli « minuscule » pentru mentalitatea mea obişnuită cu adevăratele « hale » teatrale de la noi, s-au născut celebrele — ulterior — musicaluri *Hair* (cu care s-a inaugurat, în 1967, clădirea renovată a lui Public Theater) şi *Chorus Line !* Mutate pe Broadway, ele au intrat definitiv în istoria teatrului american. Pe aceeaşi scenă Andrei Şerban face musicalul *Umbrelele din Cherbourg, Oh, les beaux jours !* a lui Beckett şi *Pescăruşul*. În foaierul teatrului regăsesc şi afişele policrome ale acestor spectacole şi mi le imaginez desfăşurate pe zeci de metri înălţime pe panourile uriaşe de reclamă, la momentul premierei, aşa cum le văd azi pe cele ale spectacolelor din repertoriul curent al teatrului.

Joseph Papp îi propune lui Şerban *Livada cu vişini* a lui Cehov pentru « The New York Shakespeare Festival » la sala de la Vivian Beaumont Theater din modernul complex artistic Lincoln Center, aflat în proximitatea lui Central Park, « peste drum » de Muzeul Metropolitan. În acel moment Andrei Şerban e considerat a fi « genul de regizor de avangardă care îi sperie pe oamenii de teatru tradiţionalişti. Ciocnirea dintre ei e menită să facă să sară scîntei şi să determine controverse. Noul spectacol al lui Şerban cu *Livada* va

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Cum vă place? (La Rochelle)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

stîrni, de aceea, dezamăgirea multora dintre cei care l-au acuzat că ar masacra capodoperele. Pentru că *Livada* lui Şerban este cea mai frumoasă punere în scenă a unei piese clasice din ultimii ani, un clarvăzător act de iubire şi de omagiu, care nu va fi uitat cu uşurinţă de cei care l-au văzut . . . Pluteşte deasupra acestui spectacol un rar simţ al aventurii, un aer de prospeţime şi de redescopeire » (Jack Kroll- « Newsweek », 1977).

În distribuţie, Irene Worth (Ranevskaia), Meryl Streep (Duniaşa), Raoul Julia (Lopahin), Priscilla Smith (Varia) şi alţii. Lucrul cu Andrei Şerban îi « marchează » pe toţi, aşa cum vor declara cu diferite prilejuri, în interviuri apărute în presă.

În momentul cînd accepta să facă parte din distribuţia lui Şerban, Irene Worth afirma într-un articol din « The New York Times »: « Avem regizori care fac teatru aşa cum n-a făcut-o nimeni înaintea lor. Am lucrat foarte mult cu Peter Brook şi una din bucuriile vieţii mele a fost aceea de a vedea spectacolele lui Andrei Şerban cu *Troienele* şi *Electra*. E de neacceptat ideea ca Şerban să trebuiască să se întoarcă în Europa fiindcă nu s-ar găsi nimeni în această ţară care să găsească nişte bani cu care să-l păstreze să lucreze aici ». La rîndul lui, regizorul scrie despre Irene Worth: « Este o persoană foarte specială. Este extraordinar de tehnică, dar pe de altă parte este foarte mobilă şi neîngrădită de prejudecăţi. Îşi poate găsi uşor personalitatea într-un spectacol tradiţional, dar e gata să răspundă unui tip cu totul nou de abordare a unui rol, aşa cum i-am cerut pentru *Livada* . . . . »(în « Keynote — A Magazine for the Arts » — 1977)

Reclama spectacolului îşi împarte o întreagă pagină din « The New York Times » cu *Anna Christie* a lui O'Neill în interpretarea lui Liv Ulmann.

« . . . recunoaştem în acest spectacol nu doar una din bijuteriile rare ale acestei stagiuni, ci o piatră de hotar a artei teatrale » (« Gannett News Service » — Jacques Le Sourd, 1977). « Sînt cel puţin cinci momente din montarea *Livada cu vişini* a lui Andrei Şerban pe care n-o să le uit toată viaţa . . . » — afirmă temutul critic teatral Walter Kerr în « The New York Times ». Această « livadă de culoarea lebedei » (scenograf — Santo Loquasto — colaboratorul permanent al companiei « Twyla Tharp Dance Foundation », semnatarul costumelor Miei Farrow în filme regizate de Woody Allen, etc) este considerat a fi « cel mai bun Cehov pe care l-am văzut în decursul anilor » — de către cronicarul lui « The Times », John Higgins; « o combinaţie între un spectacol de factură onirică, cu un superb stil interpretativ naturalist — a condus la un rezultat de o frumuseţe copleşitoare, supradimensionată (. . .) un spectacol major, de nivel internaţional din toate punctele de vedere » (Martin Gottfried — « The New York Post », 1977); « un echilibru extraordinar între naturalismul piesei şi elementele subconştiente » (Richard Eder-« The New York Times »).

« Dosarul de presă » al acestui spectacol cu *Livada* (pe care Şerban o montează, un an mai tîrziu, şi în Japonia, cu actori japonezi) ar putea să constituie în sine un amplu capitol dintr-o viitoare carte

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

dedicată activității regizorului român. Ecourile acestui spectacol se pare că nu s-au stins nici pînă azi. « Multă vreme după ce praful s-a depus peste memorabila sa montare cu *Livada cu vișini* a lui Cehov de la Lincoln Center din 1976, amintirea umbrelor de pomi care se întindeau peste întreaga sală a teatrului a rămas proaspătă în mintea celor care au văzut spectacolul » — avea să scrie în 1982 un cronicar de la Minneapolis (Allen Robertson-WPLS St. Paul)

Iată cîteva din mărturisirile actriței Meryl Streep în legătură cu colaborarea ei cu Andrei Șerban: « Mă interesează o interpretare metaforică, nu strict naturalistă. Acest interes derivă în parte chiar din modul în care mi-au fost date indicațiile regizorale de interpretare pentru *Livada*. În rolul Duniașei, servitoarea prostănacă, mi s-a cerut să îngroș trăsăturile, să joc o Duniașă asemănătoare unui clovn, iar Șerban dădea mare importanță mișcării fizice în scenă; retroactiv a trebuit să justific mișcarea fizică pe care Andrei mi-o sugerase anterior. Sarcina mea era s-o « acopăr » emoțional și s-o transform într-o ființă concretă. Am cîștigat astfel o mare libertate din clipa în care m-am hotărît să mă « eliberez » de emoții, puține cîte erau. În locul lor am dobîndit o mare libertate a gesticii și a mișcării. Era aproape ca un dans. »*

După ce o consacrase filmul *The Deer Hunter* (« Vînătorul de cerbi »), Streep susține în același interviu că « Andrei Șerban e cel mai bun regizor de film care n-a făcut niciodată un film » !

« Teatrul e construit pe nisip, e asemenea castelelor de nisip. Aceasta e însăși natura frumuseții lui » — la fel cu aceea a vieții — scrie la un moment dat Andrei Șerban. O posibilă explicație a afinității sale pentru Cehov-poetul momentului efemer ? !

Tot la Vivian Beaumont Theater are loc, în 1977, premiera lui *Agamemnon* după Eschil, spectacol controversat, o « tragedie stilizată », « un asalt inteligent, ca o operațiune militară strălucită, cu victoriile și înfrîngerile ei . . . » (Jacob Kroll — « News-week », 30 mai 1977). Scenografia e semnată de Douglas W. Schimdt (asistent al celebrului Ming Cho Lee), autor, printre altele, al scenografiei musicalului *Grease*, cu John Travolta și Olivia Newton-John.

În iulie 1977 Andrei Șerban devine director asociat la Yale Repertory Theater, la invitația lui Robert Brustein. Era considerat în acel moment « cel mai incitant și controversat regizor din America » (cum afirmă Michael Cadden în « The New Haven Post »). Rămîne doar pentru o stagiune (în care pune în scenă *Sonata spectrelor* a lui Strindberg și *Sganarelle* — patru farse de Molière), după care, în virtutea convingerii sale pe care o reafirmă de cîte ori are prilejul, pleacă mai departe: « Ceea ce mă interesează este să mă mișc prin cît mai mult stiluri teatrale și prin cît mai multe ambianțe posibile. Nu sînt sigur că e un lucru sănătos să te fixezi într-un singur loc pentru multă vreme. » (« Keynote » — iulie 1977)

---

* Din articolul « Actress unafraid » — de Alexis Greene, 1979

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Cînd reia, în 1980, la teatrul « La MaMa » *Cum vă place*, « New York Post » scrie: « Andrei Şerban are reputaţia de a fi unul dintre regizorii noştri (ce înţelept îşi asimilează America valorile ! — n.n.) cei mai radicali. Un artist care întoarce o piesă pe toate părţile în căutarea unui sens profund . . . Este, fără îndoială, unul din starurile regiei contemporane . . . »

1980. An plin.

Pune în scenă *Pescăruşul* la Public Theater, « un spectacol limpede, cald, lucid şi emoţionant » (« News-week »). În distribuţie, F. Murray Abraham, cunoscutul actor care avea să-l interpreteze pe Salieri în filmul *Amadeus* al lui Miloş Forman. În 1983, acelaşi actor va fi interpretul rolului titular din *Unchiul Vania* pus în scenă de Şerban la teatrul « La MaMa » (cu *Trei surori* montat în 1982 la American Repertory Theater din Cambridge se completează ciclul marilor piese cehoviene). Premiera *Pescăruşului* este anunţată pe aceeaşi pagină a lui « The New York Times » cu debutul scenic al lui Liz Taylor, în noiembrie 1980.

Umbrele din Cherbourg la Public Theater. Primul musical. Pe aceeaşi scenă unde se născuse *Hair* şi *Chorus Line*. Apoi, la « Phoenix Theater » din Londra şi la Civic Light Opera din Los Angeles.

Anul debutului în regia de operă, cu *Evgheni Oneghin* la Cardiff, la Welsh National Opera.

« Am constatat că era mult mai uşor pentru mine să lucrez în operă decît în teatru. Pentru mine opera e ca un fel de vacanţă, înseamnă intrarea directă, în plină forţă, în domeniul muzicii. Simt că muzica ne spune totul, ne ajută atît de mult, încît găsim imediat mişcarea potrivită . . . Nu ştiu dacă ajungem mai departe cu opera decît cu teatrul, dar teatrul, atunci cînd lucrurile funcţionează cum trebuie, e exact ca muzica. Cînd pui în scenă o piesă de Shakespeare şi reuşeşti ca toate nivelele textului să fie prezente, este ca şi cînd ai interpretat Mozart » — constată Andrei Şerban în momentul « convertirii » sale parţiale spre regia de operă.

Evenimentul Festivalului de la Nancy pare să-l constituie montarea lui Andrei Şerban cu *Flautul fermecat* al lui Mozart.

Ascensiunea în top-ul regiei internaţionale de operă e confirmată cu fiecare nouă montare.

« Acest român cosmopolit colindă lumea şi teatrele, de la New York la Tokio, în căutarea Carpaţilor săi imaginari. De la tragedie la comedia muzicală. Neobosit, riguros şi pasionat » — se scrie într-o cronică apărută la Paris cu ocazia reprezentării *Flautului fermecat* (cf. Daniel Rondeau, « Libération », 18 ianuarie 1983).

« Andrei Şerban, român din New York - etern apatrid, - dar patriot al teatrului », « un globe-trotter al regiei » devenise, în momentul cînd lucra, în ianuarie 1990, la Covent Garden din Londra la premiera *Cneazului Igor*, « producătorul şi regizorul român pe care şi-l dispută aprins circuitul internaţional al operei » (Rupert Christiansen - « Observer »).

Era momentul cînd i s-a adresat invitaţia de a reveni în România, unde i s-a încredinţat direcţia Teatrului Naţional din Bucureşti.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

EUGÈNE VAN ITTERBEEK

Secrétaire général de l'Association Européenne pour la Promotion de la Poésie, Leuven, Belgique

L'Europe des poètes

Parler de l'Europe des poètes, c'est poser dans une forme extrême, la question de l'Europe culturelle. Dans un contexte de politique générale ou d'interrogations sur le destin des hommes et des peuples qui vivent sur le territoire européen, aussi bien à l'Est qu'à l'Ouest, c'est se demander dans quel sens la culture peut servir de base à contrebalancer le pouvoir égalisateur et par conséquent dominateur de la machine économique qui gouverne l'Europe. Il s'agit d'une machine ou d'un ensemble de mécanismes qui pénètrent même, par le rôle des massmedias, les chambres à manger des citoyens, leur dictant en quelque sorte comment ils doivent se brosser les cheveux, se rincer les dents ou de quoi beurrer la tartine matinale. Les sociétés du type néocapitaliste sont confrontées avec un système qui, en apparence, ne semble pas menacer le régime démocratique ou parlementaire. Politiquement parlant, ce système pourra se développer parallèlement aux structures démocratiques. D'abord il faut faire la remarque que ce système engendre, à une échelle angoissante, la pauvreté et même la pire misère. Les rues des ghettos de New York et déjà des grandes capitales d'Europe occidentale en témoignent d'une manière affreuse. Un système qui produit de la misère collective pour des groupes de millions de migrants, de personnes âgées et de jeunes non scolarisés, ne peut nullement former les fondements d'une Europe heureuse. Une Europe construite sur le malheur de millions de pauvres ne peut nullement servir de modèle économique, social et culturel ni à l'est ni à l'ouest de notre continent. Elle créera tot ou tard un régime basé sur la répression politique et même militaire. Elle constitue, dans son essence même, un danger imminent pour nos traditions démocratiques.

Qu'est-ce que les poètes ont à voir avec cette évolution de la société? C'est une question que les poètes se posent eux-mêmes et à laquelle la plupart répondent

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

par la négative. Ils sont conscients de leur marginalité et se retirent davantage de la société pour se caresser de rêves artistiques type postmoderniste, clamant l'autonomie de l'oeuvre d'art. Il s'agit d'une attitude qui isole la création poétique des autres expressions philosophiques, religieuses, scientifiques voire même politiques de la société contemporaine niant ainsi le message même de tout travail poétique ou littéraire. Par poésie nous entendons toute création linguistique qui se propose d'approfondir l'existence, d'explorer les émotions humaines, à la fois sur le plan de la réflexion, de l'imagination créatrice de métaphores, de l'écoute de la musique de l'âme, et qui se destine à éveiller et à développer la sensibilité spirituelle et psychologique, permettant ainsi à ses lecteurs d'exercer leurs facultés de discernement devant le monde présent et d'y appliquer les critères de beauté et de vérité. Ainsi ce savoir poétique constitue une espèce d'antenne individuelle et même collective de ce qui va mal et de ce qui va bien dans le monde. Il s'agit d'une capacité divinatoire, nourrie de science et d'amour. Dans ce sens la poésie est dirigée sur le monde, sans s'y asservir.

Le problème, tel que nous le posons ici, ne peut aucunement être confondu avec le type sartrien de la création artistique, impliquant l'engagement social et politique de l'artiste ou du poète. Non, il s'agit de la qualité à la fois intellectuelle et sensible de la création poétique, tant sur le plan de l'expression linguistique que sur celui de la participation poétique aux souffrances et aux joies du monde. Bref, la poésie n'échappe pas, ainsi que tout autre acte humain, au problème du mal et du bien, du vrai et du mensonge. En d'autres mots, la poésie se situe au coeur même de la question du bonheur et du malheur, qui conditionne les fondements même de la vie individuelle et de la qualité de la vie sociale.

Encore une fois, nous ne lions pas la créations poétique à quelqu' idéologie ou pensée sociale ou politique que ce soit, dont elle serait l'expression. Non, elle est dans son acte même chargé de signification sociale et morale. Vue sous cet angle fondamental elle ne peut se désintéresser, car son autonomie même pui constitue sa garantie de neutralité politique et idéologique du sort même de l'Europe. Elle se situe même au coeur de toute réflexion actuelle qui a pour but principal de s'interroger sur le destin de l'Europe et sur la qualité humaine de son projet de société.

Or, ce qui fait défaut à la politique européene actuelle c'est cette manière intégrée de penser la politique, l'économie, la justice sociale, qui constituent toutes ensembles un projet de destin dont la qualité réçue, dans la souffrance et le bonheur de chaque citoyen européen, sera mesurée par l'oeuvre des artistes et poètes. Ce n'est donc pas aux poètes de créer des projets de sociétés, c'est là le travail de la pensée et de l'action politiques, économiques et sociales, mais d'en évaluer, à partir du réçu quotidien, les chances de bonheur des hommes.

Bucarest, le 30 juin 1991

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

EUGÈNE VAN ITTERBEEK

POEM PENTRU SERBAN

La trei ei erau acolo, mă aşteptau
de-alungul pistei de aterizare, salutînd graţios avionul,
cei trei căţeluşi ieşind din iarbă ca nişte porcuşori epici
Chiar în faţa ghişeului controlului paşapoartelor
cineva mă bate pe umăr:
« Vii din Belgia ? » sună întrebarea
şi el vine tot de acolo « Din Dendermonde »
îmi spune băiatul român cu accent flamand
« Am fost oaspetele satelor care au adoptat sate româneşti »
Deodată cîmpurile cu avioane încep să rîdă
şi mă simt primit în căldura regăsită.
Un hamal se repede la mine
îmi ia valizele de pe banda rulantă
aleargă cu ele spre un şofer de taxi.
Acesta îi telefonează prietenului meu Şerban,
mă conduce pe drumurile şi bulevardele clar-obscure
spre Bucureşti, Şerban mă îmbrăţişează.
Prin uşa deschisă a dormitorului
tatăl lui se îndreaptă spre mine, cu paşi tremurători
are umărul şi coastele rupte.
Se scuză pentru bia'a lui ţinută
şi face asemeni unui muzician după concert
reverenţe continue cu trupul împuţinat.
Bem împreună un vin roşu, proaspăt, de ţară.
Mai aud aievea la telefon vocile cunoscute
ale Gretei şi a Silviei.
Oh, ştiu că nu voi fi singur
în această ţară cu văi blînde
şi lacuri adînci scufundate în pacea fericirii lor pierdute.

POEM PENTRU HOREA GANE

Helland ist ein Traum, spune el
cu braţele uşor deschise,
asemeni unui preot care cheamă la rugăciune.
Cu mine vorbeşte în germană:
« Mein Leben ist fertig »
Sînt un nimic, un cîine
nu mă ascultă, sînt sătul.
Nu-mi spune tu ce-i democraţia,
o bucată de pîine, un pahar cu vin
asta-i singura realitate.
Moise a traversat deşertul
i-au trebuit cincizeci e ani

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

doar cei puri
ajung să intre în Canaan.
Asta ni se va întîmpla şi nouă.
De ce vorbesc atît de bine germana ?
n-am mai vorbit-o de ani şi ani
de la Auschwitz cînd am ieşit de acolo ca un cîine
pe patru labe, cu mîna întinsă
pentru o fărîmă de pîine.
Niciodată n-am fost copil
şi acum e prea tîrziu.
« Mein Leben ist fertig »
Dar Olanda aş vrea s-o văd într-o zi.

POEM PENTRU POETUL FARĂ NUME

El se aşează la masa vecină
« Eu sînt un poet satiric fără nume
şi vin din Moldova, în Rusia, din Basarabia
prietenul meu Mihai e critic
« de tres grand marque » fără «es-ul din Marx ».
« Si eu vin din Belgia, din Flandra.
Si eu sînt critic, traducător
din cînd în cînd poet, uneori liric ca şi bîzîitul albinelor
dar asemeni trecerii norilor satiric ».
« Satiric în timp, liric în spaţiu »
conchide criticul din Moldova.
« Cum merg lucrurile în Belgia ? » întreabă satiricul.
« Bine, după cum vedeţi nouă ne lipseşte în Flandra şi Valonia
pînă acum doar un parlament direct ales ».
« Peste tot e la fel, în Rusia, în întreaga lume ».
continuă criticul.
« La fel e şi în AFRICA » zic eu, « pentru federalism »
« Federalism negru » spune satiricul.
« Cum continuă să meargă lucrurile in Africa ? »
« Prost » spun eu. « Europa nu mai simte nimic pentru Africa,
adică nu mai e un năvod bun pentru afaceri murdare,
acolo nu mai e nimic de cules.
Doar tinerii sînt mulţi şi din păcate vegabonzi şi analfabeţi ».
« Practic » triumfă poetul fără nume
« Nu mai există nimic civilizat »
« Sancta simplicitas » concluzionează importantul critic din Basarabia

AL PATRULEA POEM PENTRU NOLIWE

Mereu te-am căutat
cu fascicolul luminos al ochilor tăi
am străpuns zidurile metroului
străzile şi cheiurile

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

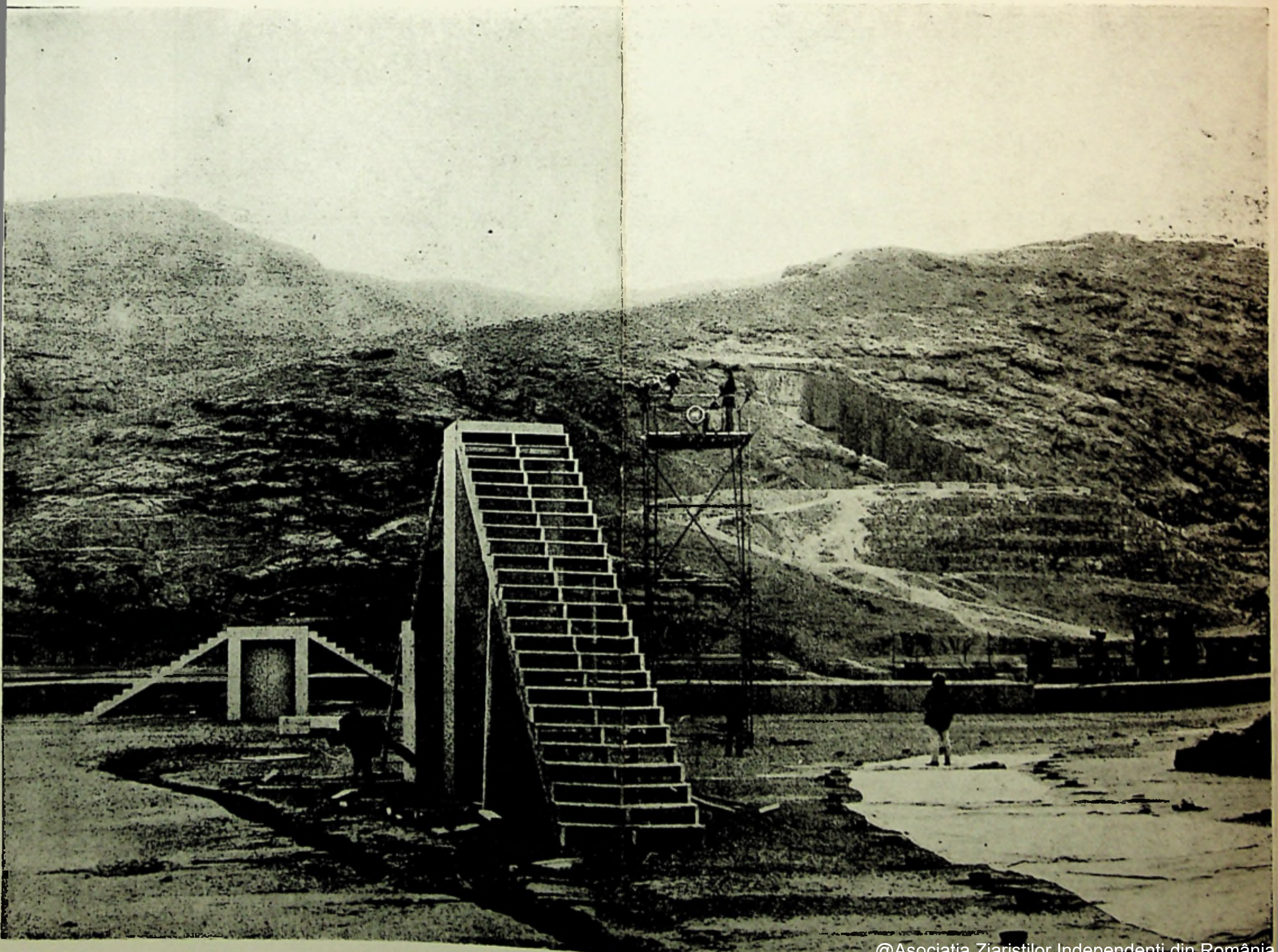
◀ Leopoldina Bălănuță (Medeea), Simona Bondoc (Nutrix), Grigore Novacevschi (Tutorele) în *Medeea*

Ioana Bulcă (Hecuba) în mijlocul Corului din *Troienele* ▶

Ileana Stana Ionescu (Hecuba — *Troienele*) ▶▶

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Montarea decorurilor pentru *Electra* la Persepolis (Iran), 1975

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Electra (La Rochelle) 1976 ▶▶

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Fără să-ţi aflu ochii visători
îndoindu-mă de oglindirea ta în mine
nu aveam nici măcar o fotografie a ta
m-am gîndit: « nici pe Dumnezeu nu-l cunosc »
nici fotografia lui nu o am
nu poate fi văzut nicăieri
şi deodată tu ieşi din metrou,
traversezi strada, treci de colţ
mă priveşti, îmi întinzi obrazul
eu te îmbrăţişez, o, soarele izbucneşte sub noi.

POEM PENTRU IDOLII DE LA GHELĂIEŞTI

Stau culcaţi acolo aşa cum au fost găsiţi, pierduţi,
semne ale pietrei, îngropaţi sub pămînturi seculare
şi acum sînt expuşi sub o vitrină albastră
ei, idolii de la Ghelăieşti, lanţ mut de vieţi
expuşi în sala tronului din gol,
catedrale subpămîntene ale tăcerii ridicate
în nuanţele argilei, ascultînd doar de iubirea
care creşte din pielea dulce a dorinţei,
asemeni fluturilor, în extazul lor nemişcat
aşezaţi pe pietre şi flori doar pentru o clipă
zburînd apoi spre alte lumi ale vieţii
tot astfel idolii de la Ghelăieşti, tăcere refugiată
în piatră, la limita limbajului, echilibru
născut din repaos secular, trupurile lor, primele fructe ale existenţei
anonime regine ale materiei, eve
generaţie după generaţie, aşezate acolo, în semicerc
şi dedesubt, printre ele gînditorul
închis în el cu ceea ce-i rămîne
în mîinile aşezate cu tandreţe pe cap, gîndire modelată
devenită esenţă, maestru al ritualului tăcut
al naşterii şi al morţii, poet
excavînd atemporalul, dezgropînd din straturile tăcerii
limbajul ascuns în pămînt şi în timp
arheolog al vieţii nescrise.

POEM PENTRU SUFLETUL VORONEŢULUI

Nefiind în stare s-adun lumea laolaltă
de ce aş vrea atunci să pătrund ascunsa esenţă
a peretelui cu Judecata de Apoi de la Voroneţ
echilibrul imaginii şi al limbii care-l scriu
şi atît de fascinat de limba de foc
ce izbucneşte din gura monstrului
să nu observ puţinul, filigranul
vizibil chiar în miezul abundenţei

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

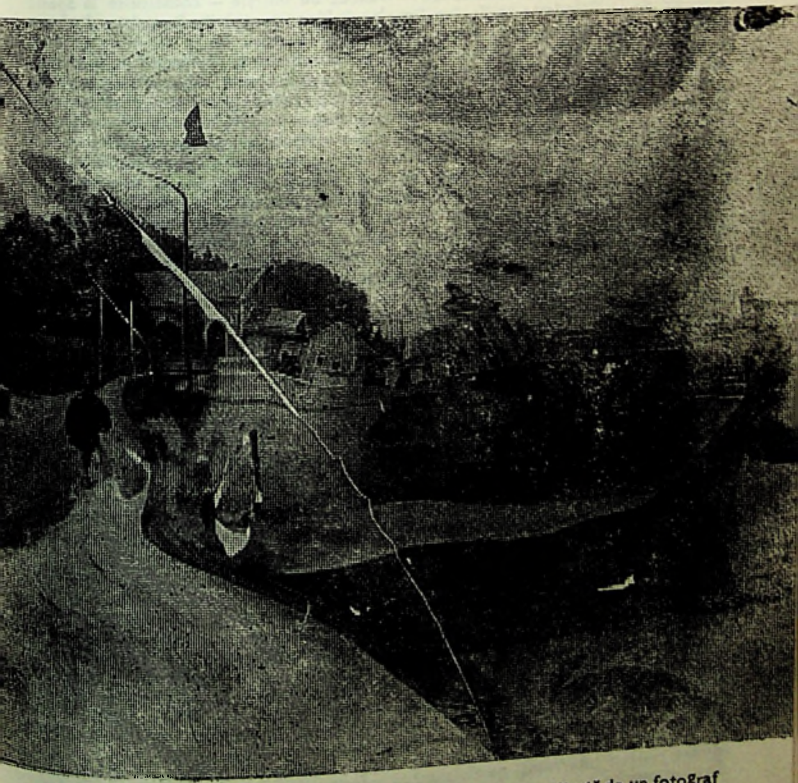
culorile de fond: verdele şi albastru
abia chemate la viaţă,
imaginea oglindită în mine mă face să mă reped la aparatul de fotografiat
ca şi cum aş vrea să privesc taina ochilor
unui băiat care ar sta într-o barcă
şi lîngă el, aplecată deasupră-i, în roşu şi albastru
cu aripa gata de zbor un înger,
pe cînd din gura adormită-n sine ca la naşterea
spiritului o formă albă vine să alunece,
abia o miniatură a fiinţei umane
întinsă acolo în perfecta linişte a membrelor
atrasă doar de chemarea goarnei
cu care alt înger încoronat şi imperturbabil
călăuză este agoniei vieţii din spaţiul albastru
şi în imaterialul trezit de o inimă celestă
forma albă în trup

În româneşte de LILIANA URSU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ARLES

Întîlnirile internaţionale ale traducătorilor de literatură



Arles, la început de secol XX. Chelul Rhonului. Imaginea, realizată de un fotograf anonim, face parte din arhiva Școlii Naţionale de Fotografie din Franţa şi ne-a fost oferită spre publicare de Domnul Alain Desvergnes, directorul acesteia.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ALINA LEDEANU

Arles — orașul francez al traducerii

În a doua jumătate a secolului al XII-lea, dintr-o inițiativă de o amploare fără precedent, episcopul don Raimundo — francez de obîrșie — constituise în Spania « Școala de la Toledo »: traducători veniți din toate colțurile Europei s-au reunit acolo pentru a tălmăci, după Reconquista, scrierile arabe.

Acest model ilustru a slujit la crearea în ultimii ani, în Germania (la Straelen), în Franța (la Arles), în Spania (la Tarazona) sau în Polonia, a unor colegii pentru traducători de literatură, concepute ca tot atîtea lăcașe ale recluziunii mînăstirești și ale devoțiunii atribuite fără de care munca traducătorului nici nu poate fi concepută. După cum nici Europa de azi, și mai ales de mîine, greu poate fi concepută fără aportul traducătorului ca « pontifex » între literaturile continentului nostru.

« Cultura europeană trebuie să fie suma tuturor culturilor și e suficient să lipsească o singură cifră pentru ca socoteala să fie eronată » — declara nu de mult scriitorul portughez Miguel Torga. Într-o lume în care ordinatorul și audio-vizualul par să impieteze tot mai mult asupra cuvîntului scris, Hubert Nyssen, pleda — la un recent tîrg de carte de la Bruxelles — pentru lectură, singura capabilă să asigure europeanului de mîine o conștiință de sine.

Cu această convingere, poetul și prozatorul Nyssen a fondat cu aproape zece ani în urmă la Arles o editură de literatură străină, devenită într-un timp record cea mai importantă din provincia franceză. Așa s-a născut și Colegiul, menit să creeze în jurul editurii « Actes Sud », dincolo de efortul solitar, o efervescență a dezbaterilor teoretice. Așa s-au născut « Întîlnirile de literatură ». Cu prilejul celei de a doua ediții a acestora, Nyssen definea astfel actul traducerii și, deopotrivă, menirea traducătorului:

« Implică practica o teorie? Valery Larbaud a precizat în mai multe rînduri, prin textele sale, că traducerea constituie un act de apropiere prin iubire. Scopul ei este de a ne oferi, întrucîtva, posibilitatea de a poseda în limba noastră ceva ce nu ar fi accesibil decît acelora care mai practică încă o limbă.

Pentru a asigura această apropiere, noi, traducătorii trebuie să dovedim anumite calități care cred că pot fi rezumate la patru: excelent lingvist, foarte bun mediator, scriitor și descoperitor ».

Din 1984, anul primelor « Assises d'Arles » avînd ca temă rolul traducătorului în societate precum și raportul dintre autor și traducătorul său, și pînă la a șaptea lor ediție, din anul trecut, unde dezbaterile s-au purtat în jurul problemei retraducerii și a tălmăcirii literaturii japoneze, cele mai scunoscute personalități din domeniul practicii și teoriei traducerii — de la Claude Esteban și Henri Meschonnic, la Marguerite Duras, Antoine Vitez și Roger Munier, de la Jacques Thiériot și Albert Bénsoussan, la Danilo Kiš și Jacques Roubaud, de la Barbara Wright și Juan Goytisolo la Mario Vargas Llosa și José Saramago și-au spus cuvîntul asupra unor probleme privind strict traducerea sau care corelează efortul de tălmăcire propriu-zisă cu cele mai diverse direcții de reflexie asupra fenomenelor culturale.

Am fost ispitiți să oferim cititorului român o scurtă antologie de texte ale cîtorva dintre cei mai interesanți participanți la « Întîlnirile traducătorilor » de la Arles. În continuarea ei, un grupaj de mărturii inedite, demonstrează diversitatea atitudinilor față de actul traducerii văzut, însă, unanim, de toți slujitorii ei, ca un *act de creație*.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ANTOINE VITEZ

O artă a variantei

Aş dori să vorbesc despre problema greşelilor, a incorectitudinii în general şi, pornind de la ea, să mă refer şi la teatru. Voi da ca exemplu doi autori pe care i-am tradus, Ritsos din greaca modernă şi Şolohov din rusă. În ceea ce-l priveşte pe Ritsos, el exercită o asemenea posesie asupra propriei limbi, o posesie, ca să zicem aşa, istorică a limbii sale, încît scrie într-o greacă absolută: Risstos scrie greaca de la Hesiod şi pînă astăzi, limba sa îmbrăţişează ansamblul culturii helene. El o transportă cu sine şi uneori, prin alegerea subtilă a unui cuvînt, a unei culori, te trezeşti brusc în plină aluzie. Prin aluzie, prin asociaţia de idei eşti trimis la epoca bizantină, la felul de a vorbi, încă nu de mult, al grecilor din Trebizond sau în demotica extremă vorbită azi la Pireu. Limba sa este o preumblare, ceea ce ridică probleme considerabile de traducere, cu atît mai serioase atunci cînd Ritsos comite cîte o greşeală de greacă — greşeală aparentă, fireşte, căci el nu greşeşte niciodată, limba sa este, cum spuneam, absolută. Cum trebuie procedat în acest caz? Trebuie oare să comit şi eu o greşeală de franceză? — iată o întrebare ce ţine de însăşi politica traducerii.

Problema fidelităţii, a exactităţii sau inexactităţii nu e doar teoretică, ci şi una de strategie. Dacă, preocupat să-l fac înţeles pe poet în toată originalitatea sa comit eu însumi o greşeală, în propria mea limbă, oricare ar fi autoritatea mea — şi pînă la urmă, traducătorul nu are niciodată prea multă autoritate, ea fiind apanajul autorului — voi avea aerul că mi-a scăpat o greşeală supărătoare. Nu voi fi creditat că scriu într-o franceză absolută, chiar dacă eu l-am creditat pe autor că scrie îtnr-o greacă absolută.

Voi da încă un exemplu, de astă dată din Şolohov. În romanul *Pe Donul liniştit*, pe care l-am tradus integral — o întreprindere vastă — există un limbaj al naratorului şi un limbaj al personajelor; Şolohov dă glas unor categorii umane foarte diferite: el îi pune să vorbească — îmi amintesc în mod special de acest exemplu — pe cazacii din tranşee, în prima perioadă a războiului din '914 unde, pe frontul rusesc, a existat un fel de copie a ceea ce se petrecea pe frontul occidental. Cînd am început să traduc această parte, destul de importantă, a cărţii — din cele opt volume, aproape o jumătate de volum se petrece în tranşee—, mi s-a părut util să citesc (e o practică obişnuită şi una din precauţiile elementare ale oricărui traducător) tot ce se scrisese în acelaşi gen în Franţa. Am citit *Focul* lui Henri Barbusse, am citit şi recitit *Crucile de lemn* de Roland Dorgelès, o imensă cantitate de literatură, bună sau proastă, ziare din acea epocă, am mai citi şi traduceri, ca aceea a cărţii *Pe frontul de vest nimic nou*, precum şi opera însăşi, în germană.

Am încercat deci să văd ce se putea face pornind de la situaţia descrisă de Şolohov, şi care e exact aceeaşi, doar că acţiunea nu se desfăşoară în regiunea Somme ci pe frontul din Podoli. Am ajuns la anumite concluzii şi mi-am confecţionat un limbaj pentru a-i traduce pe aceşti nefericiţi cazaci îngropaţi în tranşee. Am tradus; dar cînd am recitit, textul nu mi-a plăcut. Mărturisesc că, în ceea ce mă priveşte, am totdeauna încredere în prima versiune a unei traduceri: nu scriu o primă, apoi o a doua versiune; scriu imediat, în mod definitiv. Evident, recitesc, fac cîteva lecturi succesive, dar — nu e vorba de orgoliu, e doar o simplă chestiune de metodă, de gîndire — nu reuşesc să înţeleg cum poate fi transformată o primă

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

versiune. Ea comportă un asemenea efort de exactitate, încît orice transformare îmi pare imposibilă. Firește, fiecare procedează cum poate. Şi totuşi, atunci, a trebuit să-mi refac versiunea după ce am recitit-o, pentru că se întîmplase ceva inadmisibil cu cazacii aceia care vorbeau o limbă pe care reuşisem s-o fac cît se poate mai regională, mai diferită de rusa academică şi de franceza academică: pe ecranul-radar, pe care fiecare cititor îl poartă în cap, apăreau, se multiplicau, desenate involuntar, dincolo de lectură, dincolo de însuşi conţinutul lecturii, personaje şi senzaţii venite din copilărie, ca atunci cînd citeşti pentru prima oară. Şi era absolut intolerabil pentru mine să mă gîndesc că oamenii care urmau să mă citească aveau să perceapă, aveau să viseze — din cauza indicaţiilor şi a semnelor oferite de text—nu personaje ruseşti— în special cazaci — ci personaje franţuzeşti. M-am văzut, deci, silit nu să sporesc numărul acestor semne pentru a sublinia că e vorba de personaje atît de îndepărtate, de străine nouă — dar nu poitevini, charnatezi sau provensali — ci dimpotrivă, să diminuez numărul lor, procedînd la sărăcirea masei semnificaţiilor — singura soluţie nu pentru a califica diferenţa, ci pentru a sugera că există o diferenţă, ceea ce nu e deloc acelaşi lucru. Trebuie să-i dai cititorului senzaţia că există o diferenţă dar nu trebuie să i-o aminteşti în fiecare clipă, să umpli întreaga epură, exact aşa cum un desen linear nu trebuie completat în culoare. Dacă ai spus de la început că e vorba de cazaci, acest lucru e ca o pancartă; sînt suficiente, apoi, cîteva mici artificii, — doar de sintaxă, niciodată lexicale — pentru a permite îndepărtarea de limbajul academic neutru amintind astfel, din cînd în cînd, că personajul respectiv e absolut diferit de celelalte.

Iar de aici voi trece la teatru, căci problemele sînt absolut comparabile. Maiakovski oferă două enigme, în două dintre piesele sale. Prima e în *Ploşniţa*, unde ne este prezentat un om considerat de Maiakovski ca *negativ*, infam, demn de dispreţ. În finalul piesei, acest om este închis într-o cuşcă pentru a fi arătat publicului din anii care vor veni — public al viitorului care e de fapt cel de azi. (Maiakovski fixase viitorul comunismului şi al civilizaţiei universal instalate, în 1979). Deci, acest personaj al trecutului, personaj detestabil, e vîrît în cuşcă pentru a putea fi studiat cîndva de copiii de şcoală, ca să vadă şi ei cum arătau ticăloşii din 1929. Or, ceea ce nu prevăzuse Maiakovski în naivitatea sa dramaturgică, —dacă nu cumva această naivitate e doar simulată, ceea ce eu unul nu cred —, e că toţi spectatorii, indiferent de ţară, indiferent de circumstanţe, în Uniunea Sovietică, sau aiurea, încercau un sentiment de simpatie pentru nenorocitul din cuşcă, iar nu pentru societatea civi'izată şi ideală din jurul său. În teatrul lui Maiakovski, dificultăţile nu se opresc aici. Există şi actul III din *Baia*. Cunosc bine această piesă, pentru că am montat-o. Titlul a fost tradus atunci chiar aşa, *Baia;* uneori a fost tradus şi altfel, *Marea Săpuneală;* cît despre mine, aş fi preferat *Baia publică*. Pînă la urmă titlul *Baia* — în ruseşte *Bania* — a intrat într-un fel de tradiţie. Încă o problemă de traducere, foarte interesantă: cît de greşit funcţionează uneori tradiţiile! În actul al treilea, la cererea unui superior, care e birocratul-şef, se montează un spectacol foarte prost de tip *agitprop* (sîntem la sfîrşitul perioadei agitprop, a *proletkultismului*), un soi de spectacol de animaţie şi de expresie corporală, şi acest spectacol e desemnat ca prost, ridicol, stupid. Dar (aici e toată dificultatea) el a fost scris de Maiakovski. Cînd montezi piesa trebuie să montezi şi acest spectacol, trebuie să-l joci, actorii şi regizorul trebuie să pună în scenă un spectacol ridicol, prost, ceea ce e absolut imposibil pentru că atunci întregul spectacol va fi prost iar tu un prost regizor. Nu poţi strecura, în interiorul unei opere, un spectacol conceput pentru a fi înţeles ca prost. E o muncă derizorie: publicul va trage concluzia că tot spectacolul e pur şi simplu prost. Va fi convins că eu sînt un regizor prost, că actorul e prost, dar nu se va gîndi nici o clipă că autorul a avut ideea genială de a

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

pune în scenă ceva prost. În ceea ce mă privește, nu am găsit niciodată soluția pentru acest al III-lea act din *Bala*. Am reușit să stîrnesc rîsul, căci ce altceva îți rămîne decît să stîrnești rîsul publicului, un rîs ieftin, destul de jalnic, destul de meschin.

Voi mai da un exemplu în legătură cu sistemul de semne, despre relativitatea semnelor în traducere și în regia de teatru. E vorba, de astă dată, despre jocul meșteșugarilor din *Visul unei nopți de vară*. Singur Peter Brook a reușit să monteze cu adevărat această scenă pentru că doar el a descoperit un lucru care, totuși, sărea în ochi. Ca să spun așa, îmi sărea în ochi și mie, dar nu înțelesesem scena înainte de-a o vedea montată de Peter Brook. Iar acum, cînd am înțeles, nu o mai pot vedea montată de altcineva decît de el. În *Visul une nopți de vară*, meșteșugarii nu sînt ridicoli decît pentru cei care îi privesc, adică pentru Curteni, personaje care se află ele însele în scenă și care privesc un spectacol ce li se pare ridicol: el e făcut din nimic; dar asta tocmai pentru că el reprezintă însuși esența teatrului. Actorii sînt niște oameni sărmani care nu știu să joace și tocmai *pentru că nu știu să joace* Shakespeare arată că ei reinventează esența teatrului și aduce deci un fel de omagiu spectacolului lor. Curtea, în schimb, îi consideră ridicoli. Ceea ce revelă Peter Brook e că nu meșteșugarii sînt imbecili, ridicoli, ci acela care îi privesc. În majoritatea montărilor pe care le cunoaște această scenă din *Visul unei nopți de vară* se rîde, pentru că apariția unor foarte proști actori încercînd să fie foarte nătărăi nu poate stîrni decît rîsul. Dar este acesta un rîs nobil? Nu. E un rîs lamentabil pentru că se rîde pe socoteala unor amărîți; intenția lui Shakespeare era mai profundă și, după știința mea, doar Peter Brook a descoperit-o, făcînd publicul să rîdă de prostia publicului. Avem aici, de fapt, un fel de pedală specifică teatrului, foarte profundă, foarte profesionistă, care-ți îngăduie să rîzi și de *Pyrame și Thisbe* — într-adevăr scena e jucată în mod naiv, amuzant, imperfect — ,dar să rîzi și de inadecvarea dintre proiect și realizarea sa, să rîzi mai ales moralmente de cei care privesc și găsesc scena năroadă. Astfel, cînd unul dintre personaje își face apariția spunînd « Eu sînt zidul » iar altul îi răspunde « Nu văd nici un zid, un zid nu arată așa » pentru că el este, evident, pentru realism și vrea să fie pus acolo un zid adevărat, Shakespeare ne spune că nu e nevoie de un zid adevărat pentru ca acel zid să existe în piesă. Aceasta și este lecția textului [. . .]

Voi reveni la comparația dintre regie și traducere: în ceea ce mă privește, am tradus mult și nu am început să fac regie de teatru decît destul de tîrziu. Or, lucrînd la acele traduceri, — care erau în mare parte de proastă calitate (traduceam lucruri lipsite de interes pentru a-mi cîștiga, foarte greu, viața, aveam mereu sentimentul că mă trădez pe mine. Aveam senzația acută că nu fac ceea ce ar fi trebuit să fac, că trec, doar, pe lîngă viață și că activitatea — chiar dacă uneori interesantă, firește — nu mi se potrivea; evident, cînd am început să fac ceea ce visam să fac dintotdeauna, adică teatru, mi-a devenit limpede că toată munca dinainte — traducerea unor texte inepte — îmi era de folos, că era vorba, în fond, de același lucru, că operația de gîndire era aceeași[. . .]

Poate că această accedere la smerenie care a fost pentru mine regia de teatru, m-a condus la aceeași smerenie față de actul traducerii. În fond, cărei arte îi aparține regia? Regia este arta variației. Am înțeles că munca noastră, în teatru, este munca pentru variantă, pentru *a-nu-știu-cita variantă*. Mie mi se pare extraordinar — și la regie aș adăuga și anii de profesorat la Conservator — să văd mii de interpretări ale scenei 4, actul IV, din *Mizantropul*, deci mii de încercări de a spune și altceva, de a aprofunda textul, de a-l înțelege, de a revela lucruri ce nu mai fuseseră sesizate; această artă a variantei mă fascinează cu atît mai mult cu cît am descoperit recent că, de fapt, în teatru nu există mai mult de trei sau patru familii de interpertări ale personajului Célimène. Sînt virtual posibile, firește, o infinitate de

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

interpretări, dar ele pot fi grupate în trei familii cel mult. După cum există doar cîteva moduri fundamentale de a reprezenta teatrul lui Cehov, iar nu — contrar a ceea ce putusem să cred eu însumi cîndva — o infinitate. Nu există decît un număr limitat de reprezentări ale personajelor şi rolurilor, în schimb întîlnirile, combinaţiile dintre Alceşti şi Célimène sînt, acestea, nelimitate. Plăcerea regiei de teatru, însăşi plăcerea teatrului în asta constă, în variantă; e ceea ce se şi înscrie în memoria oamenilor. Ai văzut un spectacol cu *Mizantropul*, îl poţi compara, din amintiri, cu un altul şi asta este o mare plăcere. Plăcerea teatrului. Şi mi se pare că acelaşi fenomen se petrece şi cu traducerea: traducerea înseamnă, obligatoriu, să refaci

HENRI MESCHONNIC

Traducerea ca formă de literatură

Aş vrea să propun cîteva elemente pentru definirea contradicţiei, evident esenţiale în traducerea textelor literare: raportul dintre ceea ce funcţionează ca literatură, ca poezie, şi noţiunea însăşi de funcţionare. Ea nu este apanajul lingviştilor. Există un specific al literaturii asupra căruia lingvistul, într-un anume fel, nu se pronunţă. Problema specificului literaturii e deci de a găsi conceptele care corespund practicilor. Iar dacă aceasta se raportează, cu siguranţă, la teoria limbajului, nu neapărat lingvistul e acela care deţine sau poate găsi conceptele necesare. Oricum, se ştie că exisă lingvişti cărora puţin le pasă de literatură; totul depinde de doctrina lingvistică. Există doctrine lingvistice care urmăresc să îmbrăţişeze laolaltă literatura şi limbajul, altele care tranşează radical între cele două.

Există deci acest dat empiric, adică literatura, poezia. Există, apoi, traducătorul. Şi totul se petrece ca şi cînd însuşi profesionalismul traducătorilor ar face din limbă terenul conceptelor pentru a gîndi traducerea şi pentru a face traducerea, cînd de fapt e vorba de literatură. În asta mi se pare că rezidă contradicţia: literatura nu e totuna cu limba. Ea se face, bineînţeles, în diverse limbi. Ea este însă o practică specifică pe care o ignori dacă încerci să o gîndeşti cu ajutorul conceptelor limbii.

Cred că literatura decurge din practica discursului. Deci, dintr-o teorie a discursurilor. Ceea ce întîmpină dificultăţi culturale pentru că discursul, noţiune relativ recentă, care apare abia prin anii treizeci şi cinci, insuficient aprofundată, nu are trecutul, fundamentarea culturală a tuturor conceptelor limbii. Aici e contradicţia. Îndată ce încerci să gîndeşti traducerea literaturii în termenii literaturii, îl descoperi pe acel « Monsieur Jourdain » ascuns în fiecare traducător. Şi asta face rău traducătorului. De unde refuzul teoriei la o anume categorie de traducători, într-o anume predare profesionistă a traducerii care pune adeseori pe acelaşi plan interpretarea şi tradcerea, reducînd astfel problema literaturii la problemele limbajului privite din unghiul limbii.

Ceea ce pare adeoseori greu de admis, despre traducători, este că ei fac teorie fără să ştie. Inclusiv atunci cînd spun că nu o fac. Astfel că paradoxul traducerii, mai ales cînd avem de-a face cu literatura, e că traducerea evidenţiază ideile traducătorului asupra limbajului, asupra literaturii, mai ales cînd traducătorul are impresia că nu le are, cînd are impresia că nu are nici un fel de altă relaţie decît cu textul. Şi, chiar mai mult decît textul, ceea ce se vede în traducerea sa riscă să fie un an-

 @Asociația Ziariștilor Independenți din România

samblu mai mult sau mai puțin stăpînit al ideilor sale despre limbaj, despre literatură Despre eleganță. O întreagă teratologie.

Revin aici la ceea ce s-a mai spus despre vechiul principiu al franțuzirii, dar care există în toate limbile — și anume adaptarea la structurile limbii. Această practică se întîlnește cu o anume moralizare a muncii traducătorului și se concentrează în celebra noțiune de modestie, al cărei echivalent tehnic e transparența.

Cum să nu vezi, pornind de la cuplul modestie — transparență, că traducătorul face un lucru cu totul deosebit de ceea ce face autorul cînd scrie, și de activitatea textului literar? Obstacolul ce trebuie depășit întîi pare a fi acela de a ajunge să practici și să concepi traducerea, pînă la urmă, tot ca pe o formă de literatură. Nu e o noutate. Ezra Pound a afirmat printre primii că în literatura engleză anumiți traducători erau scriitori cu drepturi depline. Urmînd criterii absolut pragmatice. Anume că durata, eficacitatea, constituitatea unor opere în traducere făceau din ei niște scriitori.

Din acest punct de vedere cred că trebuie recuzat cuplul blestemat cu ajutorul căruia e abordată traducerea: opoziția dintre traducerea literară sau literalistă și traducerea conformă spiritului, care e reluarea vechiului dualism formă-sens. El a cunoscut și versiuni moderne.

Cel mai important teoretician american, Nida, transpune aceasta în *echivalență formală* și *echivalență dinamică*. Din nou un mod de a reduce traducerea literaturii la concepte ale limbii. Cînd problema traducătorului e să-și gîndească travaliul ca discurs, ca activitate a unui subiect istoric, deloc transparent. Din acest punct de vedere, Walter Benjamin e acela care a formulat marea cotitură în traducere, în 1923, prin prefața sa la traducerea *Tablourilor pariziene* de Baudelaire. E un mod de a răsturna conceptele dominante ale limbii.

Ceea ce ne conduce la recuzarea transparenței, la recuzarea modestiei. Nu pentru a înlocui modestia cu lipsa de modestie. Ci cu conștiința istorică a muncii traducătorului și care nu poate fi transparentă. (. . .)

Cînd spui « literalism » folosești, în primul rînd, o noțiune polemică. Pe același plan cu « paganism ». O noțiune vidă și polemică. Dintr-o dată ea oferă o multitudine de fațete.

Cînd spui « literalism » — nu voi cerceta dacă e vorba de literă sau *mot-à-mot*, pentru că, oricum, cînd spui « literă » ai creat deja o metaforă — acesta se opune spiritului. Pentru mine, « literalism » nu este o noțiune oarecare tocmai pentru că ea se situează în semn, în opoziția dintre formă și sens, dintre semnificant și semnificat și pentru că ea nu permite funcționarea literaturii. Mie mi se pare că ceea ce funcționează în raportul cu literatura, în traducere, e mai curînd o anume tendință către relația de identitate. Or, această relație de identitate e dublă. De *transport* și de *raport*.

Transportul poate fi tot atît de bine către limba de sosire ca și către limba de plecare. Și e radical antinomic pentru că transportul spre limba de plecare înseamnă calc. Către limba de sosire înseamnă faimoasa frază după care nu trebuie să lași impresia că ai în față o traducere!

În raport cu transportul în cele două sensuri trebuie să încercăm să concepem — și e o relație nouă, caracteristică timpurilor noastre, — traducerea ca raport. S-ar putea face o comparație cu evoluția teatrului. Teatrul, într-o anumită epocă, încearcă să elimine convenția, să fie « după natură ». Apoi și-au făcut apariția acei practicieni și teoreticieni care voiau să prezinte teatrul ca pe o convenție. Aici nu e vorba de a prezenta traducerea ca pe o convenție, ci ca pe un raport. Avem de-a face cu o problemă culturală care debordează cu mult traducerea în sine. Anume de concepția interculturală a raporturilor dintre identitate și diferență.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

O alta critică pe care aş face-o literalităţii e confuzia dintre *literalitate* şi *literaritate*. E o confuzie dezastruoasă pentru traducere şi pentru noţiunea pe care o căpătăm despre ea. Literalitatea trimite la literă. De fapt la *mot-à-mot*. Cu excepţia unui singur experiment, ilustrat esenţialmente de Pierre Klossowski prin *Eneida* lui Vergiliu. Dar e un caz extrem.

Cît despre literaritate, ea este specificul faptului literar în sine. Şi nu are nici o legătură cu opoziţia dintre literă şi spirit. Poate doar aceea că e singurul lucru ce poate permite, nu rezolvarea acestei contradicţii căci în faţa unei asemenea contradicţii problema care se pune nu e de a o rezolva ci dimpotrivă — ceea ce e mult mai fecund — de a o menţine ca atare, fără vreo tentătivă de conciliere.

Referindu-mă la Biblie ca purtătoare a acestor porbleme, cred că e greşit să-l invocăm pe Sfîntul Ieronim — patronul nostru, al traducătorilor — ca pe un model de muncă literară. Ar fi o mare greşeală istorică. O editură belgiană a publicat cu cîţiva ani în urma o Biblie în fascicole, şi prefaţa ei era de-a dreptul savuroasă: ea afirma despre Sfîntul Ieronim că e un model de eleganţă literară. Un model de eleganţă în latină ! Dar contemporanii vociferaseră împotriva traducerii Sfîntului Ieronim pentru că ea era împănată cu ebraisme ! Tocmai în asta constă paradoxul şi contradicţia: Sfîntul Ieronim a făcut tot ce nu trebuia să facă, tot ce sîntem învăţaţi să nu facem ! El nu a fost transparent, a fost ebraizant ! Din acest punct de vedere, opusul său este sfîntul Augustin, care nu a tradus, şi care e patronul intraductibilului !

Sfîntul Ieronim nu şi-a făcut traducerea ca un raport, ci ca un transport ! Într-o proastă latină . . . Reuşita sa pragmatică nu ţine de puritatea latinei. Ea ţine de raţiuni, fireşte, multiple, între care dobîndirea puterii la Roma de către creştinism este una majoră. Nu poţi separa poeticul de politic.

Cît despre Luther, se ştie că nu pe el îl citim astăzi, cînd cumpărăm o Biblie germană. Din acest punct de vedere, e suficient să privim versiunea fac-similată publicată acum cîţiva ani la Stutgart şi care reproduce Biblia lui Luther din 1545. E interesant să constaţi că punctuaţie e alcătuită din puncte şi din bare oblice.

Ceea ce apare şi frapează la adevăratul Luther este, înainte de toate, ritmul. Şi poate că tocmai noţiunea de ritm, de prozodie (reprezentînd pentru mine textura, organizarea însăşi a funcţionării literaturii) e aceea care îngăduie altfel situarea problemei, ca şi ieşirea din opoziţia cititor/autor sau din aceea sursă/ţintă !

CLAUDE ESTEBAN

«Baricadele misterioase»

[. . .] Nimeni nu se poate îndoi că operaţia translingvistică e posibilă, chiar dacă nu totdeauna desăvîrşită, pentru că oamenii nu au încetat niciodată să traducă. Începînd cu tălmacii marilor texte sacre şi pînă la poeţii secolului nostru, toţi au făcut-o, cu cîteva rare excepţii, fără să ne împărtăşească, însă, dificultăţile acestui parcurs al lor, ori criteriile care i-au condus, ori coerenţa sau echivocul propriilor opţiuni. De la Sfîntul Ieronim, patron mitic al traducătorilor, la Ungaretti, de la transcrierea Scripturii la *Anabase*, într-o versiune, după mine, uluitoare, aceeaşi sau aproape aceeaşi tăcere, aceeaşi circumspecţie orgolioasă în a nu lăsa să transpară nimic din ceea ce constituie misterul unei re-creeri.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Aici intervin, evident, cei pe care eu i-aş numi zelatorii minunatei totalităţi noţionale, vreau să spun acei filosofi ai limbajului care încearcă să reducă, să dizolve, chiar această zonă straniu de opacă în care prinde contur truda infinită a interpretului. Dacă unii teoreticieni, după exemplul lui Jakobson, nu avansează decît cu extremă prudenţă, considerînd, pînă la urmă — şi doar din motive gramaticale — că poezia este — îl citez pe Jakobson — « prin definiţie intraductibilă » şi că ea ţine deci de o « transpunere creatoare », căreia ar trebui să-i precizăm conturul, cîţi alţii nu aleg calea deschisă de Wittgenstein, gata să afirme, ca şi el, că « traducerea dintr-o limbă în alta este o sarcină matematică şi că traducerea unui poem liric într-o limbă străină e analogă unei probleme de matematică ». Impecabilă lecţie de gramatică filosofică, dar care nu ne prea convinge.

Neşansa, sau poate şansa poeziei, e că totuşi teoreticienii nu-şi pun în practică ştiinţa atît de peremptorie, iar poeţii, prizonieri ai experienţei lor pragmatice, nu se gîndesc de loc să elaboreze o ideologie a traducerii. Pentru că îndată ce ar face-o, ar ajunge, şi unii şi alţii, la concluzii ireconciliabile. Dacă orice lingvist — iertaţi-mă că vă amintesc cîteva principii elementare care nu sînt şi ale mele — nu e departe de a gîndi că (citez aici lucrarea unui lingvist american, *On Translation*, Harvard University Press, scrisă acum vreo douăzeci şi cinci de ani) « traducerea înseamnă să produci în limba de sosire echivalentul firesc cel mai apropiat de mesajul limbii de plecare, întîi din punctul de vedere al înţelesului apoi al stilului », nu cred că s-ar putea găsi vreun poet, cît de cît conştient de specificul poemului, care să îmbrăţişeze o asemenea definiţie analitică a procesului de traducere, şi cu atît mai puţin, viziunea, pe care aceasta o implică, asupra oricărei scriituri « literare » — şi nu spun numai poetice —, fatalmente divizată în formă şi sens. Faptul că o astfel de apropiere poate conveni în descifrarea « mesajelor », cum se spune, ce reies din simpla comunicare utilitară, numită de Mallarmé « eternul reportaj », nu autorizează pe nimeni să considere că această extraordinară conjuncţie a sensului şi sunetului, care e realitatea absolut tangibilă a poemului şi forţa limbii poetice şi a scriiturii literare, poate fi justiţiabilă pentru o asemenea metodă. [. . .]

Adevăratul efort al traducătorului — mă refer la traducătorul de literatură — nu constă deloc în reducerea disparităţilor, ci, dimpotrivă, în redarea cît mai tangibilă a tot ce mărturiseşte despre insurmontabila alteritate şi deci despre bogăţia inalienabilă a unei pagini, a unei fraze, a unui vers scrise de un altul. Ciudat paradox să priveşti astfel traducerea : în timp ce ai senzaţia că te apropii de cuvîntul străin, brusc prehensibil în propria ta limbă, traducerea te îndepărtează de acest cuvînt, ţi-l face şi mai preţios prin tot ce îl deosebeşte de modul nostru personal de a simţi, de a gîndi, de a întreprinde.

Într-un foarte frumos studiu, aproape necunoscut în Franţa, *Traducerea : literatură şi literalitate*, Octavio Paz, el însuşi prestigios traducător al lui Pessoa, al lui Bashô, al lui Apollinaire, meditează, la rîndul său, asupra vocaţiei şi fidelităţii tentativei translingvistice : « Traducerea nu va mai fi operaţia ţintind să demonstreze identitatea ultimă a oamenilor, ci va deveni vehicolul singularităţilor acestora. Funcţia ei consistase în a revela asemănările, dincolo de diferenţe; de aici înainte, ea va dovedi că aceste diferenţe sînt insurmontabile, fie că este vorba de ciudăţenia sălbaticului sau de aceea a vecinului nostru cel mai apropiat. »

Consider aceste fraze foarte relevante, foarte salutare — « salubre » cum ar fi spus Rimbaud — pentru traducătorii, adeseori dezorientaţi, care sîntem, Octavio Paz nu minimalizează deloc amploarea şi aproape imposibilitatea sarcinii ce revine tălmacilor moderni care sînt traducători. [. . .]

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Distincţiile dintre proză şi poezie, care-l fascinaseră şi pe Domnul Jourdain cînd descoperea pentru prima oară gramatica, mi se par puţin prea schematice şi prea tranşante pentru a fi acceptate fără o discuţie prealabilă. Există, vai, atîtea poeme prozaice, după cum există cărţi mari de ficţiune narativă în care proza — cum se spunea cîndva — are substanţa, consistenţa, carnaţia poeziei [. . .]

Genul contează aici prea puţin, imponderabilul se naşte din vibraţia melodică a limbii, aceea pe care nu o mai regăsim, maiestuoasă şi dezolată laolaltă, decît, fără-ndoială, în *Berenice*, cea mai elegiacă dintre tragediile noastre. Şi cum să nu-ţi aminteşti, fie şi într-o viziune prea orgolioasă, de marile momente ale poeticii franceze care se numesc *Viaţa lui Rancé*, *Mînăstirea din Parma* şi, de ce nu, *Crinul din vale*? Nu sînt convins că Baudelaire e cel ce a inventat, cum o declară el cu înfiorată mîndrie, proza aşa-zis poetică. Această limbă ductibilă, *elastică* după propriii săi termeni, susceptibilă de a îmbrăţişa în desfăşurarea ei mulţimea de senzaţii, de sentimente şi de sensuri, nu este ea prezentă deja la un Cervantes (mă gîndesc la cîteva nuvele exemplare hărăzite, toate, muzicii), la un Bossuet, chiar la Saint-Simon atunci cînd îşi uită, fie şi pentru o clipă, arţagul bănuielnic şi chiţibuşar şi cînd, după o expresie a lui Chateaubriand, « scrie îndrăcit, pentru eternitate »?

Nu, profesorul Domnului Jourdain greşea, iar astăzi el s-ar înşela şi mai mult opunînd prozei poezia. Cîteva din cărţile considerabile ale secolului nostru — iertaţi, vă rog, înclinaţia puţintel imperialistă a poetului — total impregnate de materie poetică, sînt, în realitate, imense epopei sau tragedii în proză. Numai ordinea tipografică, punerea în pagină, dacă vreţi, fac din *Agonizînd*, din *Zgomotul şi furia*, povestiri romaneşti în sensul restrîns al termenului. Dar ce anume desparte, de fapt, nebunia lui Quentin Compson, deambularea sa deopotrivă divagantă şi precisă prin oraşul în care îl pîndeşte moartea, de rapsodiile cele mai cutremurătoare ale lui Hölderlin? Maurice-Edgar Coindreau nu ştia, poate, că ne oferă unul dintre cele mai frumoase poeme ale Occidentului nostru: « Christos cel fără de soră »; restul e cunoscut de noi toţi şi ne priveşte, ca şi delirul lui Hamlet pe terasele de la Elsinor, sau ca şi singurătatea prinţului Mîşkin pe străzile înnoroiate şi reci, înaintea ultimei întîlniri cu asasinul său şi cuţitul acestuia. Mă mai gîndesc apoi la Kafka, la acea elegie a zăpezii şi a înaintării fără sfîrşit pe drumuri care nu duc undeva anume — am numit *Castelul* — care, datorită unui prieten foarte drag şi dincolo de toate polemicile absolut lipsite de importanţă, te face să uiţi şi de forţa brutală şi de umorul autorului.

Da, aceşti traducători ai unei proze ce redevine, graţie lor, poezie pură, sînt « aliaţii noştri substanţiali », ca să reiau formula solară a lui René Char. În felul lor, şi ei lucrează, electrizează limba noastră, forţează această franceză atît de conceptuală — aşa cum încearcă, în felul lor, poeţii — sporind-o prin tot ce îi lipsea, suflul marin al unui Melville, invenţia verbală a unui Joyce, şerpuirile baroce ale unui Garcia Marquez. Ei nu ne oferă doar, spre lectură, ceea ce, fără aportul lor ne-ar fi scăpat pentru totdeauna — şi le sîntem datori în primul rînd pentru acasta; ei fac mai mult, şi vorbesc aici ca un iscoditor, ce sînt, al limbii — ei descompun discursul cotidian, tulbură cu folos locurile comune, convenţiile stabilite ale formelor şi figurilor, ei participă, în sensul cel mai activ, la acel *poïein* de care vorbea Aristotel, la acea *facere* a cuvîntului fără de care nu există poezie. Traducătorul nu este doar tălmaciul zeilor; el este, alături de poet, şi într-un registru personal, zelotul secret al Sensului mereu nou în Semne.

Aş adăuga, în concluzie, că, în ciuda aserţiunilor imperioase ale lingviştilor — ei, care încearcă să minimalizeze natura eminamente literară a traducerii încredinţînd-o, poate, cunoaşterii codificate a maşinilor — vreau să afirm aici că traducătorul, ca orice autor, se angajează personal, trup şi suflet, în tentativa de scrii-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

tură şi că rezultatul acestui efort — eşec sau reuşită — nu depinde decît de el. Această restituire în care el se implică nu se limitează niciodată la un simplu transfer de semnificaţi; ea este într-adevăr, să o repetăm şi noi după Valéry, Octavio Paz, Yves Bonnefoy şi atîţia alţii, o transmutare verbală, o recreere deplină, o creaţie paralelă — pentru a relua un termen drag mie — în care traducătorul nu e, cum se spune, grefierul, ci actorul principal, motorul actului poetic în limba sa. Trebuie să o afirmăm foarte limpede, şi astăzi cu atît mai mult, pentru că această responsabilitate subiectivă a traducătorului e repusă în discuţie, şi mai ales în Franţa, de ciberneticieni care nu traduc, de gramaticieni care se refugiază în deliciile unui metalimbaj. [. . .]

Nu va exista niciodată — şi asta mă bucură — un manual al traducătorului perfect. Iar cînd mi se întîmplă să primesc, ca acum cîteva săptămîni, un buletin de subscripţie tocmai pentru o carte intitulată *Cum să traducem?*, eu unul — vă rog să nu mi-o reproşaţi — rămîn perplex. Această carte — menţionează prospectul — este un « text de negăsit ». Nu mă îndoiesc de asta, după cît e de mare meritul autorului. De negăsit, într-adevăr, pentru că imposibil de conceput, inimaginabil, nu însă şi pentru un spirit pur sau un matematician al limbajului.

Îi revine traducătorului infinita sarcină de a relua, pe drumul său improbabil, aceste obstacole cărora el singur le poate măsura rezistenţa şi rigoarea. Şi, pentru a le convoca o ultimă oară, ca pe un orizont apropiat şi îndepărtat laolaltă, voi împrumuta de la Couperin cel Mare titlul uneia dintre piesele sale pentru clavecin prezentă, sînt convins, în memoria dumneavoastră: *Baricadele misterioase*. Formulare criptică, şi ea, asupra căreia muzicologii păstrează tăcerea, dar care evocă — mi pare — cu anume pertinenţă poetică munca mereu plină de piedici a traducătorului ca şi, apoi, acea melodie, ce vine să renască, preţ de o clipă, pe întinderea vacantă a paginii.

ROGER MUNIER

Fidelitatea scriiturii secunde

Dacă traducerea este într-adevăr ştiinţă, implicînd competenţă şi cunoaştere, convingerea mea, după o experienţă de peste treizeci de ani, e că pînă la urmă, dacă nu în primul rînd, ea este o artă.

Mă refer, desigur, la traducerea literară, fie la transferul într-o altă limbă a ceea ce poate, a ceea ce trebuie să fie considerat ca *Text*. Aceasta poate restrînge importanţa afirmaţiei mele, şi o accept din capul locului căci, vai, nu totul e literatură, sau text. Dar chiar această restrîngere ne poate conduce către o esenţă, ne poate ajuta cel puţin să cercetăm actul traducerii cu o privire întrucîtva proaspătă.

Mai întîi, însă ce este un *text?* Practica scriiturii demonstrează cu prisosinţă că un text, oricare ar fi el, poetic, romanesc, filosofic, critic chiar, dacă este întradevăr un text, se naşte totdeauna la cel care scrie dintr-o ţîşnire pînă la urmă enigmatică, încărcat de ceva parcă necesar şi aproape fatal în clipele sale cele mai

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

înalte. E drept, nu totdeauna el își atinge dintr-o dată plenitudinea, dar experiența atestă că ceea ce e mai bun vine în general de la început, într-o mișcare asupra căreia nu se mai revine niciodată. Corecturile sau retușurile ulterioare nu vor face altceva, dacă sînt judicioase, decît să restabilească într-un timp secund, la rece și de la distanța necesară, această țîșnire atunci cînd ea se pierde, sau dacă se pierde. Ea este în primul rînd aceea, cel puțin așa consider eu, care trebuie cu orice preț păstrată, mobilizîndu-ne total încă din stadiul inițial, numit, pe bună dreptate, primul « jet ».

Dacă într-adevăr așa stau lucrurile, decurge de aici o consecință deloc neglijabilă pentru cercetarea pe care o întreprindem, și anume că ceea ce definește în prealabil un text e faptul că el nu există cu adevărat decît o dată : sub pana autorului său și deci, se înțelege de la sine, în propria sa limbă. Sub pana autoului : nu cred că se poate vorbi de două versiuni, de pildă, ale aceluiași text, ci de două texte diferite, ivite fiecare într-un alt moment al duratei, dintr-o altă necesitate a scriiturii. « Versiunile » succesive a numeroase poeme de Hölderlin sînt, în realitate, poeme succesive — cum o indică de altfel termenul german pentru « versiune », care e *Fassung*, de la *fassen* : a prinde, a capta, — fiecare « versiune » bifurcînd la un moment dat către un alt palier al scriiturii. Iar această unicitate scindată a textului se produce, evident, într-o limbă unică, aceea a autorului. Țîșnirea pornește din ea și numai din ea, cu propriile ei resurse, cu sensul legat de vocabulele ei, dintre care unele reputate chiar ca intraductibile, în muzica și coloritul cuvintelor care-i sînt marca distinctivă, dacă sîntem dispuși să admitem această dublă unicitate, traducerea apare, inițial, ca un soi de violență, pretinzînd să repete ceea ce nu poate fi repetat și care, în plus, există aiurea, într-o altă țesătură de limbă. Am fi deci tentați să afirmăm că traducerea e imposibilă, sortită eșecului prin însăși proiectul său . . . Doar dacă nu cumva — și aici e miezul demersului meu — ea ne prilejuiește un *alt* text, care încearcă să reia datele originalului, care dă la iveală *scriitura primă*, unică, conform procesului de naștere a textului și în sînul unei limbi unice, printr-o *scriitură secundă*, tot atît de unică în fiecare din aceste planuri.

Cum va fi această scriitură? Ținînd seama de servituțile ei, ea nu va putea fi de fapt, decît *secundă*, și în mod fatal dependentă. Textul de tradus îi va fixa limitele și, înaintea oricărei alte dificultăți lingvistice, aceea de a lua în considerare propria sa mișcare de *text*. Ea va trebui, dincolo de diferențele de limbă, de cultură, să trăiască elanul creației care a făcut ca scriitura primă să fie unică, în sensul amintit. Acest elan, dacă nu chiar tot ce antrenează el cu sine în cavalcada sa, dacă nu chiar mijloacele lui proprii greu de transferat, de ton, de culoare, de ritm, de turnuri imanente limbii, este, ca *elan* de creație, în general destul de lesne perceptibil. Traducerea i se va supune la maximum și aș spune că, dacă ea reușește acest lucru, mai mult nici nu i se poate cere. Eu personal, cînd îl traduc, să spunem, pe Juarroz, refac într-un anume fel poemul împreună cu el. Îmbrățișez mișcarea acestuia, desfășurarea lui, pornind de la un punct central pe care trebuie mai întîi să-l descopăr, ritmul subtil pe care-l generează. Și mă apuc de lucru fidel acestui sentiment ce-mi pare că l-am dobîndit din chiar geneza sa. Nu mai rămîne atunci decît, convins că ea va rămîne în esența ei *secundă*, să fac astfel încît scriitura să fie într-adevăr scriitură. Aici traducerea apare și mai evident drept ceea ce este cu adevărat, în ciuda constrîngerilor și tocmai datorită lor : o artă, dintre cele mai subtile.

Refac atunci, da, nu mi-e teamă să o spun, refac poemul în limba mea. Păstrînd, firește, tot ce pot din limba de plecare, dar renunțînd destul de repede la tot ce ar

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

implica un tur de forţă inutil şi s-ar revela în parte exterior elanului de creaţie de are vorbeam, mai ales dacă el implică o violentare a limbii de sosire.

Produsul scontat va fi francez, iar nu vreun hibrid « tradus din ». Reluînd, adică, elementul prim, eu caut, pentru a-l exprima, un alt elan de creaţie.

Cum ar putea fi altfel, dacă avem de-a face, la sosire, cu o altă limbă, avînd propriul ei spirit, iar în sînul acestei limbi cu o altă individualitate scriitoricească, în persoana traducătorului. Tensiunea traducerii constă, de fapt, în a produce un alt text, aproape la fel de autonom şi de liber ca textul prim, şi care este, pentru traducător, expresia spontană cea mai liberă cu putinţă, în spiritul fidelităţii păstrate faţă de original. Fidelitate de la text la text, în sensul de eveniment scindat pe care l-am atribuit cuvîntului, şi care ar putea fi calificat prin adjectivul prezent şi în *Littré*, ca « textuar ». Această tensiune nu se rezolvă printr-o ştiinţă sau metodă după cum nici cunoaşterea gramaticii, desigur indispensabilă, nu face un scriitor, un stil, ci printr-o artă, şi încă în arta — mi se pare mie — cea mai imprevizibilă care există.

O artă care va fi făcută de fiecare. Aşa cum nu compari decît foarte greu şi totdeauna arbitrar scriitorii, nu-i poţi compara nici pe traducătorii aceluiaşi text după opţiunile lor, cînd o aceeaşi fidelitate îi inspiră în chip diferit. Fiecare va veni spre traducere cu propriul lui temperament, cu propria lui relaţie cu limba, cu calităţile scriiturii sale, cu stilul său. Cînd Bonnefoy traduce din Keats, ştiu că-l citesc pe Keats dar îl recunosc pe Bonnefoy. Aşa cum spunea recent Françoise Campo-Timal într-un text plin de miez, orice traducător trebuie să-şi semneze traducerea. Să o semneze nu numai, ca să spunem aşa, juridic, ci cu propria sa fiinţă, angajată plenar în scriitura secundă, simbioza ideală fiind aceea ca textul tradus să sune aproape tot atît de firesc sub pana traducătorului, ca şi cînd el ar fi autorul. Ceea ce mă face să cred că nu trebuie să traducem, de fapt, decît autori care, într-un anume fel, ne seamănă sau, cu care, mai modest spus, semănăm. Cazul lui Jacottet traducîndu-l pe Musil este, în acest, sens, exemplar, implicarea în traducere făcîndu-l să noteze, pentru sine, în marginea propriei traduceri: *Elemente ale unui vis*.

Aş adăuga, în încheiere, că traducînd înveţi să scrii (toţi marii scriitori au trecut prin acest exerciţiu): mi se pare firesc ca orice adevărat traducător să se simtă ispitit, într-o bună zi, de scriitura primă, fidelitatea deplină a scriiturii secunde implicînd un talent foarte apropiat, cred eu, lăsînd deoparte necesitatea interioară, de virtuţile necesare scriiturii ca atare . . . Ceea ce mă face să afirm — cu deplină convingere — că traducerea desăvîrşită nu poate fi realizată decît dacă traducătorul, element uluitor şi decisiv în destinul unui text cel puţin într-un anumit moment al duratei acestuia, este un scriitor deplin.

CHRISTINE LE BOEUF

Bucuria de a interpreta

Traducerea este cel mai firesc răspuns adus dorinţei de a împărtăşi plăcerea unui text acelora care nu-l pot citi în limba autorului său. Iar condiţia, firească şi ea, este de a cunoaşte cel puţin două limbi: a autorului şi a cititorului, adică a traducătorului, căci experienţa a dovedit că nu poţi exprima subtil o idee decît într-o

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

limbă pe care o posezi din adîncul subconștientului (și) pînă în vîrful degetelor. A traduce, a trans-porta. A purta către cititor, într-o formă comprehensibilă pentru el, o carte al cărei original îi este inaccesibil. A traduce, a interpreta. Ca în teatru, ca în muzică. Un actor își spune rolul, îl joacă, îl interpretează, oferă publicului textul scris de autor, cu toate rezonanțele pe care textul le-a stîrnit în el. Un instrumentist descifrează o partitură lizibilă doar pentru inițiați, oferă auditoriului său muzica imaginată de compozitor — dar așa cum o aude el și în măsura posibilităților sale tehnice. Actor și muzician pot fi prezenți mai mult sau mai puțin, în propria lor interpretare, își pot impune personalitatea sau, dimpotrivă, se pot strădui să o estompeze îndărătul aceleia a autorului. Unul ca și celălalt, și în ambele cazuri, constituie adeseori pentru publicul lor o atracție echivalentă cu numele autorului. Traducătorul, însă, nu poate străluci decît prin perfecțiunea sa. Iar perfecțiunea sa înseamnă dispariția sa. Traducătorul trebuie să încerce să se facă uitat, să propună o reproducere atît de fidelă încît cititorul să poată — aproape — să uite că nu citește textul original. Atît de fidelă, mai ales, încît ea să nu-l lipsească pe cititor de nici o nuanță a gîndirii autorului, de nici o inflexiune a vocii sale.

În asta și constă imensa plăcere; în asta constă — pentru mine, în orice caz — jubilația pe care mi-o oferă acest exercițiu. Creez în mine vidul pentru a auzi mai bine în acest vid cuvintele autorului meu — verbul creator — sensul și muzica lor. Eu, care nu sînt creator, mă ofer unui creator, pentru a-l sluji, pentru a-l vehicula, pentru a mă simți locuită de el cît timp cuvintele engleze citite de ochii mei pe paginile cărții sale se preschimbă sub degetele mele în cuvinte franceze, în fraze armonioase ritmate de ritmul frazelor sale. Și care spun același lucru.

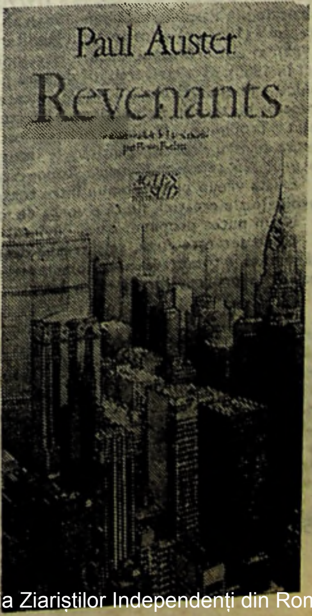
Se întîmplă uneori ca fidelitatea să oblige la independență. A spune același lucru, nu înseamnă totdeauna să spui la fel. Supunerea față de autor nu trebuie să meargă pînă la trădarea limbii autorului. A *geniului* limbii sale, cum se spune. O frază firească în engleză trebuie să rămînă firească și în franceză. Unei expresii curente trebuie să-i corespundă o expresie curentă, chiar dacă nu există nici un cuvînt comun amîndurora, din moment ce sensul lor este asemănător.

Într-o primă fază, las totdeauna « găuri » în traducerile mele. Există termeni tehnici, necesitînd căutarea într-o documentație specializată. Există cuvinte pe care nu le cunosc sau care, așa cum le pot găsi în dicționare, nu mi se pare că ar satisface într-adevăr tot ceea ce intuiția mea bănuie în contextul ce le cuprinde; pe măsură ce înaintez în lucru, stabilesc lista unor asemenea întrebări pe care le voi pune autorului. Există, în fine, acele cuvinte sau expresii de al căror sens sînt absolut sigură, dar cărora nu le-am găsit încă echivalentul satisfăcător; acelea fac și ele obiectul unei liste, dar soluțiile se ivesc în chip nesistematizat: întîmplător, în mijlocul unei conversații, al unei lecturi, pe neașteptate în timpul unei plimbări solitare pe cîmp sau cînd dorm, în toiul nopții, mi se întîmplă să mă trezesc brusc spunîndu-mi: asta e, iată concordanța, tot atît de exactă și de frumoasă ca un acord muzical perfect. Ar trebui să ai totdeauna la îndemînă un carnețel în care să zmîngălești deîndată evidențele astfel revelate.

Apoi, cu răspunsurile autorului, propriile mele găselnițe și observațiile indispensabile ale editorului meu, astup găurile și șlefuiesc totul; ascult frazele, eventual cu ochii închiși, atentă la ceea ce le-ar putea rupe ritmul sau n-ar fi în tonalitatea autorului. Și-mi este tot atît de greu să mă hotărăsc că am terminat cum îmi este și acum să spun « asta e tot », căci în traducere nu ai terminat niciodată, n-ai dat niciodată totul pînă la perfecțiune.

Arles, ianuarie 1991

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ALAIN DESVERGNES

Artă și traducere

Într-o societate preocupată să învingă cele trei flagele majore care sînt boala, foamea și nedreptatea socială, tot ce privește domeniul cultural și artistic poate părea secundar, căci contemporanii noștri sînt, înainte de toate, sensibili la noțiunea de progres.

În Artă, însă, nu există progres. Nu a existat și nici nu va exista vreodată. E suficient să privești, după 2.500 de ani, formele taurilor preistorici de la Lascaux și pe acelea ale taurilor lui Picasso. Ele nu au evoluat. Acesta din urmă nu e o ameliorare artistică a celui dintîi. Și, după toate aparențele, nici genetic, dacă ar fi să judecăm după conturele parietale trasate de Magdalenieni.

Artă, Cultură, Taur, iată-ne — hotărît lucru — la Arles, orașul a cărui lumină îl fascina pe Van Gogh, oraș cu un bogat trecut arhitectural datînd încă de pe vremea Grecilor și Romanilor și care a cunoscut momentele sale de glorie în secolele XVII și XVIII, în fine, orașul de veche tradiție tauromahică grație crescătoriilor sale de tauri din rezervația naturală Camargue și a arenelor pentru Corrida, unde toreadorii au luat locul gladiatorilor . . .

Astăzi, Arles, luminos și torid, pare să se consacre cu succes și altor forme de luptă, ce poartă ca nume Fotografia, Literatura, Muzica, Radiofonia și Arheologia.

Într-adevăr, orășelul de 35.000 locuitori a devenit sediul « Întîlnirilor Internaționale ale Fotografiei » (1970); al « Școlii Naționale de Fotografie » (1982); al editurii literare « Actes-Sud » (1979); al intenselor activități cinematografice și muzicale din Passage du Méjan (1983); al « Colegiului Internațional al traducătorilor literari » (1987); al « Institutului Mediteranean pentru Comunicație și Audiovizual » (1988); al Editurii fonografice « Harmonia Mundi » (înființată în 1958, dar instalată aici în 1985); al « Universității de vară pentru Radiofonie » și a edițiilor sale radiofonice « Phonurgia Nova » (1986), la care se adaugă activitatea permanentă a numeroaselor muzee din Arles (Muzeul Réattu, domeniile Saint Luce, Sălile de la Biserica Saint Trophime, (Museon Arlaten etc . . .) și, în 1992, « Institutul de Cercetare pentru Provența Antică » la inaugurarea căruia trudește cu ardoare conservatorul său șef, Jean-Maurice Rouquette.

Există vreun punct comun între toate aceste direcții, între toate aceste puncte cardinale ale creației, fie că e vorba de forme, de cuvinte sau de sunete?

N-am putea propune, oare, cuvîntul « traducere »?

La ce servește Artă, se întreabă deseori unii, mai ales în această societate frămîntată în totalitatea ei de omniprezenta dorință, legitimă, firește, dar problematică, a progresului cu orice preț?

Remarcabilă traducătoare din literatura engleză și americană — cea care l-a relevat publicului francez pe Paul Auster prin *Inventarea singurătății* sau *Moon Palace*, pe Robin Chapman prin *Jurnalul ducesei* sau, alături de Hubert Nyssen, pe André Dubus prin *Nostimă fată!* și *Să-ți găsești nevastă în America*, Christine Le Boeuf este și o rafinată desenatoare.

Imaginea precedentă reproduce cîteva din copertele concepute de ea pentru o serie de cărți care, de-a lungul anilor, s-au numărat printre succesele editurii „Actes Sud".

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Mulți au răspuns mai mult sau mai puțin inspirat. Răspunsul pe care-l prefer îi aparține lui Paul Klee care spunea, la începutul acestui secol: « Arta nu are menirea de-a ne restitui vizibilul, ci de-a ni-l face vizibil ».-

Această remarcă poate fi « tradusă » în toate disciplinele, indiferent că e vorba de pictură, de fotografie, de sculptură, de cinema, de radiofonie, de literatură, pe scurt, de poezie sub toate formele ei.

Artistul, creator sau nu, este adeseori un *interpret* căci el cîntă mai curînd aria altora decît pe a sa. Artistul este însă totdeauna un *traducător* căci traduce — fie literal și pe cît posibil literar — cuvintele și injoncțiunile altora, și este « traducător » cu toate riscurile pe care acest fapt îl implică de a fi totodată un « trădător » (traduttore, traditore), el fiind un intermediar, un medium care face vizibil, lizibil, audibil tot ce a resimțit mai întîi el însuși și tot ce a considerat el prea important pentru a nu fi văzut, spus sau ascultat.

Artistul conferă, cum spunea Guillaume Apollinaire, « un sunet mai pur cuvintelor tribului ».

Cînd unealta sa de lucru e ochiul, atunci formele, liniile și culorile vor fi aceiea conjugate altminteri.

Ori de cîte ori e vorba de figuri, acest traducător inventă un limbaj. O face în mod laborios dacă traduce dintr-o altă limbă, cuvînt cu cuvînt, într-un soi de ilustrare literală de gradul întîi. O face cu mult curaj dacă încearcă să găsească echivalente și să eșafodeze prelungiri vizuale ale limbajului celorlalți pentru a-i aprofunda sensul. Avem de-a face, atunci, cu o încercare de exprimare originală.

Această dichotomie dintre imaginea pe care o *găsești* și aceea pe care o *inventi* stă la baza permanentei ambiguități a imaginii care poate fi și rînd pe rînd impusă sau liberă, documentară sau evocatoare.

Dar în acest vals ezitant între ce are și ce nu are un sens ar fi prea simplu să declari că sarcina « traducătorului » e simplă și că retorica e fără cusur. Apropierea vizuală trece de fapt printr-una ca și prin cealaltă, iar personalitățile — ca Eugène Atget sau Walker Evans — se află tocmai printre acela care au reușit să elimine granița dintre cele două modalități, într-atît se întrepătrund ele de mult.

Dacă arta constă într-adevăr în restituirea acestui vizibil, n-o face ea oare prin, sau mai curînd împotriva categoriilor, folosindu-se de toate ipotezele, fie ele libere sau impuse?

Căci, în fond, dacă omul încearcă totdeauna să se uite în *oglindă* punîndu-și permanent întrebarea « Cine sînt eu? », nimeni nu-l oprește să arunce o privire și pe fereastră pentru a se întreba « unde mă aflu? ».

În românește de ALINA LEDEANU

IRINA MAVRODIN

Mitul Arles

Arles, pentru mine, în acești ultimi ani: un loc la care vrei să te duci parcă dincolo de propria-ți voință, și totodată, un loc din care pleci întruna tocmai spre a te întoarce încă o dată și încă o dată. Un loc *magic*, spune o formulă publicitară ce, mult folosită, începe să nu mai comunice nimic. Îmi însușesc această formulă și o reînvestesc cu sensul ei prim: mișcarea circulară pe care o descriu și care mă apropie tot mai mult, în rotiri tot mai strînse, de mine însămi ține de magie. E o experiență dificilă, ca orice trăire inițiatică: Arles e pentru mine un ținut sacru, mitologic, un loc ale cărui sensuri abia dacă încep să le silabisesc.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

A fost mai întîi un clişeu livresc, o reţea de simboluri culturale : în timpuri imemoriale, ce mai persistă vag în intelectul care încearcă să-şi amintească. Apoi un articol de dicţionar şi un paragraf de ghid turistic. Textură de alb şi negru jucînd promiţător la orizont. Ceva poros ce începe să devină dens, impenetrabil, tainic. Un sîmbure dur cu miez moale şi gustos, la a cărui substanţă hrănitoare n-ai cum să ajungi. O scoică pescuită în Mediterana, în apele albastre ce scaldă pămîntul Provenţei

Apoi a fost sosirea, pe întuneric, după o călătorie ce-mi dăduse un sentiment de panică, de parcă mă îndreptam către capătul lumii, copil rătăcit ce-şi pierduse mama. Întunericul parcă materializat din taxiu. Voi intra curînd în sîmbure, în scoică?

Din elemente răzleţe, disjuncte, se încheagă şi se organizează pentru mine « mitul Arles » (alături, exterior, şi « conceptul Arles »). O lumină incandescentă, în care toate contururile îmi apar tivite cu o boare violetă, case străvechi, din piatră, cu porţi groase din lemn dînd în încăperi ce se află chiar la nivelul străzilor foarte înguste, uriaşele arene romane în jurul cărora oraşul se grupează în deplina-i coerenţă stilistică, Ronul şi La Roquette, Le Méjan cu modernul — şi totodată cît de mult în spiritul artistic al locului — complex editorial « Actes Sud », instalat într-un autentic edificiu medieval, biserica Saint-Trophine, lazaretul zidit la începutul secolului al şaisprezecelea, în care a fost internat Van Gogh, devenit acum « spaţiul Van Gogh » (Universitatea, Colegiul Traducătorilor, Mediateca), pajiştile de levănţică, livezile de măslini, La Camargue, sălbatecă, uneori cenuşie, alteori atît de colorată cu păsările ei măiestre, tauri şi cai, întotdeauna decupată puternic pe un orizont scund, şirurile falnice de trestii ce ne însoţesc pe drumeagurile roşiatice, platanii ce par statui luate din catedrale şi presărate în calea noastră, Luberonul cel mereu liniştit privindu-ne ca un Sfincs domestic, *mas*-uri risipite în nesfîrşirea acelui pămînt, uneori abia ghicite după misterioase semne, mirosul tare al ierburilor ce ard sub soarele atîrnat deasupra eternei *garrigue*, cea peste care rătăcea visul lui Daudet, şi iarăşi oraşul, cu firmele-i luminoase, cafenelele şi restaurantele în care se pot mînca delicioase şi istorice feluri parfumate cu *thym* şi usturoi, cu ungherele lui clare, geometrice, ca într-o pictură de Cezanne, din care se iscă la răstimpuri mistralul, împrospătînd, spălînd totul, aducînd sălbătecia în civilizaţie, trecutul în prezent. Şi oamenii, vrăjitorii ce au făcut şi au fost făcuţi de acest ţinut, cu accentul lor ce rămîne o clipă mai mult pe sfîrşitul cuvîntului, de parcă l-ar cînta, cu firea lor atît de blîndă, deschisă, primitoare. În preajma lor, oricine ai fi şi de ori unde ai veni, te simţi la tine acasă. armonios aşezat în acel loc unde natura întîlneşte cultura, devine, este cultură, unde cultura întîlneşte natura, devine, este natură.

CLAUDE DE FRAYSSINET

T. în ţinutul Arles

E călător înnăscut traducătorul trăind în ţinutul Arles. De cum se trezeşte, ei îşi îndreaptă privirea spre cer, desluşind dinainte pe boltă firul propriilor gînduri de-a lungul zilei care abia începe. Dacă vîntul de nord (sau mistralul) este prezent la întîlnire, cerul va fi albastru, aerul strălucitor — va fi poate frig —, iar gîndurile sale vor hoinări către zilele sudului: spre apele afunde, spre coloniile de păsări şi cai albi, pînă la mare. . . Vîntul din sud, aducător al ploilor de nisip, răscolitorul, e cel ce întunecă cerul. El îl va purta cu sine pe T. de-a lungul Rhonului şi, împreună, vor urca pînă la Avignon, unde vor fi întîmpinaţi cu tot onorul. Dincolo, începe Nordul şi, pentru T., totul pare acolo ostil.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Dar înainte, chiar, de-a se trezi, el cunoscuse alte tărîmuri, o altă realitate; ea îi păruse ciudată, absurdă, ineptă uneori. Şi totuşi, avusese senzaţia lucrului « deja-văzut » şi resimţise în acelaşi timp prezenţa Celuilalt, impalpabilul concubin fără de care orice operă de traducere e irealizabilă. Cufundat în acest univers lichid şi aerian, T. sorbise de la însăşi izvorul Operei. Fusese pătruns de senzaţii, de impresii puternice care, pentru lucrul său de după trezire, aveau să fie preţioase. Visînd, el călătorise prin ţinutul creaţiei (şi al concubinajului).

Aşezat la birou în faţa coliilor de hîrtie sau a ordinatorului, T. se apucă de lucru. Şi iată că începe o frumoasă zi de concubinaj (activ) ! Această stare civilă nu e totdeauna pe gustul lui T. chiar dacă se află în relaţii excelente cu Celălalt, chiar dacă îl înţelege, îl admiră, îl iubeşte. La naiba, ar prefera uneori să fie el însuşi creatorul, în loc să tot re-creeze . . . cu Celălalt ! T. se lamentează, dar nu pentru multă vreme; concubinul (sau concubina) e acolo, îl aşteaptă, tolănit(ă) pe nenumăratele sale pagini, oftînd de plăcere . . .

În dimineaţa aceasta T. parcă n-ar avea chef să lucreze acasă. Nu-i nimic. Va merge la Colegiul Traducătorilor. Cu mapa albastră sub braţ, coboară în fugă treptele ce duc spre fermecătoarea piaţetă deschisă celor patru vînturi. În faţă, curba orientală a Amfiteatrului Roman; în spate, adevărată bijuterie, biserica Notre-Dame-de-la-Major, aplecată spre bulevard, privind la forfota zilnică. Departe, în magnifica panoramă ce se deschide spre Alpilles, mînăstirea Montajour. T. e îndrăgostit de acest loc care îl invită la călătoriile cele mai îndrăzneţe. Aici totul e hrană divină pentru fantezia sa, şi ce-ar mai fi colaborarea sa cu concubinul (sau concubina) fără divina fantezie !

T. lasă în urmă zidul dinspre apus al Teatrului Antic şi coboară, printr-o străduţă îngustă, spre zgomotele oraşului. Lasă în dreapa Muzeul Arlatan şi intră pe poarta fostului Spital pentru Săraci. Dacă e soare, va fi orbit brusc de jocul culorilor eclatante. În faţa unei uşi albastre formează un cifru magic. Ca prin minune, uşa cedează: brusc înseninat, T. pătrunde într-un spaţiu scutit de frontiere. Străbate biblioteca şi se aşează în faţa unui ordinator, cu o plăcere şi un entuziasm cu atît mai mari cu cît un prieten T. (apărut pe neaşteptate, aşa cum apar cometele), purtînd pe chip amprenta ţărilor din Nordul îngheţat, tocmai l-a invitat la Etaj, la un prînz al diverselor naţii.

În jurul unei mese (mai mult sau mai puţin lungă, după numărul cometelor poftite la agapă, întinsă înăuntru sau pe terasă), T. călătoreşte în ţinutul prieteniei. Fiecare t. e însoţit de concubinul său (sau concubina sa); între ei apar uneori disensiuni, abisuri . . . Unii încearcă să eludeze această prezenţă (invizibilă); eschivîndu-se, vorbind despre toate şi despre nimic, numai nu despre Celălalt . . .

După-amiaza, T. se reapucă de lucru, dar dacă nu se află cumva în cea mai bună dispoziţie, va da o raită prin oraş sau pe malul Rhonului. Iar odată ajuns pe mal începe să viseze . . . că e o barcă şi că fluviul nu curge decît pentru el. Totul devine atuncea cu putinţă ! Înşfăcîndu-şi brusc, de mijloc, concubinul (sau concubina), T. îl (sau o) îmbrînceşte în apă. Trupul (invizibil) se scufundă iar T., în sfîrşit singur la cîrmă, exultă. Ştie că, de acum înainte, va călători singur şi că va trudi doar pentru sine; la naiba cu concubinul !

Arles, ianuarie 1991

În româneşte de ALINA LEDEANU

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CĂTĂLINA BUZOIANU

Identităţi de matrice comună

« Festivalul Teatrului European, timp de sărbătoare, de întîlnire şi descoperire a creaţiei europene contemporane, ilustrează voinţa oraşului nostru de a însoţi şi de a ajuta creaţia teatrală. Pentru al şaselea an consecutiv, această manifestare va investi străzile, pieţele şi sălile cetăţii noastre şi va oferi, spre cea mai mare plăcere a publicului, o programare bogată şi variată. »

ALAIN CARIGNON
Fost ministru
Preşedintele Consiliului General Isère
Primarul oraşului Grenoble

Aceste cuvinte deschid genericul unei manifestări extraordinare, depăşind orice aşteptări.

Departe de a construi un cadru provincial modest sau piaţă de desfacere, bîlciul deşertăciunilor teatrale ale anului, festivalul de la Grenoble îşi propune încă din anul 1985, anul naşterii sale, să definească locul teatrului în perspectiva noului spaţiu european.

Aflat sub înaltul patronaj al Secretarului General al Consiliului Europei, Festivalul Teatrului European este organizat de Théâtre — Action — Creare — Grenoble cu concursul:

Oraşului Grenoble
Consiliului General Isère
Ministerului Culturii (DRAC-Rhône-Alpes)
Oficiului Naţional de Difuzare Artistică
Consiliului Regional Rhône-Alpes, în colaborare cu:
U.N.E.S.C.O.
Ministerul Afacerilor Externe
Ministerul Tineretului şi al Sporturilor
Institutul Goethe-Lyon
Pro — Helvetia (Elveţia)
Institutul Cultural Italian (Grenoble)
Institutul de Teatru Olandez (Olanda)

este susţinut de:
Télérama
şi ajutat tehnic, moral şi financiar de:

Serviciul Cultural şi Serviciile Tehnice ale oraşului Grenoble, ale Poştei Grenoble (Serviciul de Comunicaţii), Hexagonul Maylan, Radio France Isère,

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Casa Turismului, Federaţia operelor Laice, FNAC, La Mission Locale pour l'Emploi — Grenoble, Studioul K, Studioul Oui — Dire, Teatrul 145, Teatrul Rio, Teatrul « Le Ciel », Teatrul Prémol, Espace 600, Bibliothèque du Centre Ville, Primăria St.-Egrève, Grand Hotel, ADCFA, ADATE, ODTI, ATF, Festivalul de Scurt Metraj, Căminul de Studenţi, Universitatea Standhal, AGATHE, ANRAT, MAC, Rectoratul Grenoble, Liceul Mounier, Liceul Champollion, Liceul Eaux Claires.

Cu riscul de a plictisi cititorul neinteresat, insist asupra organizării impecabile şi asupra efortului comun al numeroaselor instituţii de stat care îşi aduc o contribuţie importantă în scopul educării tuturor categoriilor de vîrstă ale cetăţenilor spre deschiderea internaţională în Casa Comună a Europei.

« A crea un Festival de Teatru European însemna deci şi înseamnă şi astăzi, a trudi spre recunoaşterea unei identităţi de matrice comună [...]. Evenimentele survenite în Est, în cursul ultimelor luni, această accelerarea istoriei, ne confirmă în alegerea stabilirii punţilor culturale între diferite ţări ale marii case comune. » Citez din programul festivalului.

Mai puţin amplu, mai puţin spectaculos decît fabuloasele desfăşurări de forţe de la Avignon sau Nancy, festivalul de la Grenoble impune prin înaltă cotă intelectuală, concentrare ideatică, alegere sigură, actualitate a temelor şi mijloacelor.

După cel puţin zece ani de claustrare xenofobă îţi pui întrebarea: « Încotro merge astăzi teatrul în lume »? Din întîmplare, aterizezi — ca şi mine — cu un covor aproape fermecat, pe un tărîm aproape miraculos, proiectată dintr-un spaţiu încîlcit de ură şi violenţă, dintr-o condiţie de actor şi spectator al unui teatru de stradă ce întrece orice previziune a lui Artaud despre cruzime. Şapte luni de groază, speranţă şi disperare neputincioasă în care teatrul e ultimul lucru de pe lume spre care m-am putut concentra, de care m-am lepădat ca de Satana, încercînd să înţeleg rostul evenimentelor năucitoare ale vieţii.

Am ajuns la Grenoble împreună cu Marin Sorescu (al cărui calm flegmatic mi-a fost de mare ajutor, ca să nu mai vorbesc de umorul lui înţelept). Oraşul frumos, cultural, purta amprenta lui Stendhal: liceul cu acelaşi nume, strada, casa memorială (inima oraşului spre care duceau multe drumuri şi în care tocmai se deschisese o expoziţie de carte şi gravură cu prilejul aniversării apariţiei romanului *Armance*). — Linişte, pace, armonie, frumuseţe, deşi o mare parte a centrului vechi era în restaurare. Munţi străjuind ca zidurile unei cetăţi, un teleferic transparent, strălucind în soare, un castel medieval spre care urcai pe trepte o stîncă înaltă, pornind de la o fabulă în piatră, fîntîna cu leul şi şarpele, un drum încadrat cu tufe de levănţică, în castel o expoziţie de artă ţărănească regională, obiecte vechi, spaţii recreate teatral, lumini ascunse descoperind pe rînd felii de viaţă reală, un colţ de bufet cu o pîine şi un cuţit, o haină uzată într-un cuier, un pat înalt, sculptat, cu macaturi şi perne, vatra, o fereastră ... şi sunetul blînd al tălăngilor, dangăt de clopot, mugete de vaci, behăituri de oi, strigăte, frînturi de fraze în provensală ... Sorescu era emoţionat, şi-a luat multe note, va scrie — desigur — mai bine decît mine.

În altă zi prieteni ai lui ne-au dus la castelul din Vizille, un orăşel în apropiere de Grenoble. Un parc uriaş, animale (pînă şi animale!) în libertate, iar în castel un muzeu al Revoluţiei Franceze şi o retrospectivă a gravurii Revoluţiei cu două secţiuni: franceză — patetică, emoţionantă — şi caricatura engleză despre Revoluţia Franceză. Oricum, trebuie să fii francez, să ai exerciţiul umorului şi libertatea de spirit antrenate cîteva sute de ani pentru a accepta deschis efigia medaliei şi reversul ei.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Terra Amata, spectacol la « Théâtre de Complicité» creat pe motive din Ruzzante, de cea mai bună trupă engleză de mimi. ▶

« Théâtre-Action » din Grenoble a prezentat *Audienţa* de Vaclav Havel

▼

« Semola Teatro » din Spania a creat un spectacol *(În concerto)* în aer liber într-un limbaj de circ, poetic şi amuzant.

▼

▲

Scenă din spectacolul *Amori* al trupei «Koreja» (Italia), o parafrază contemporană la *Trei surori* de Cehov

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Grenoble seamănă cu Brașovul nostru. În condiții normale, Brașovul ar fi fost tot atît de frumos și de nobil. Ar putea fi și gazda unui mare festival internațional. Iar numele orașului ar fi cunoscut în lumea întreagă. Visînd la ziua aceea (pentru că iubesc Brașovul mult) mă rătăceam pe străduțe încîntătoare din Grenoble, unde fiecare casă era un magazin de antichități, descopeream gravuri, hărți, obiecte, mobilier, cărți. Și teatrele. La fiecare colț de stradă un teatru, mare sau mic, impecabil amenajat din punct de vedere tehnic.

Piețele din Grenoble deveniseră și ele teatre în aer liber. Ziua spectacole și procesiuni. Seara, în marile piețe: Esplanade, Parc de l'Hotel de Ville și la Cour du Vieux Temple, spectacole fascinante, amețitoare ne transportau în galaxii necunoscute. Nu e o metaforă căci una din direcțiile acestui an teatral a fost, după cîte am înțeles la Grenoble, reconsiderarea străvechii relații spațiu — spectacol — existență. Totul era foarte tradițional ca teatru al surselor și foarte nou, neașteptat, un teatru al viitorului. Artă obiectuală (o amuzantă expoziție — spectacol « Delices Dada »), mașini infernale din care omul era expulzat ca o rachetă în cosmos, funambulesc, zburători, elementele alchimiei, izbucnind în magii pirotehnice ca la curțile satrapilor orientali, un fel de o mie și una de nopți cu ape albastre ca sineala, trupuri goale contorsionate într-o sofisticată erotică aeriană sau acvativă, foc țîșnind din apă, spumă de mare înghițind sirene cu cozi de plastic, corpuri geometrizate, *jardin des delices*, infern muzical, Margot nebuna, Bosch, Bruegel și trolii abisurilor umane proiectați în spații cosmice de fantastice OZN-uri.

Totul într-un hohot neîntrerupt de rîs. Căci semnul teatral din acest an a fost, la Grenoble, RÎSUL. Rîsul în spațiul european.

Înțelegeți că nu-mi prea ardea de rîs. Abia ieșisem dintr-un sinistru spectacol de grand-guignol, cu mașinării ale morții reale, cu victime reale, schilodite sau ucise de-abinelea, un happening regizat cu o cruzime demnă de șahinșahul numai știu care al Iranului care poftea dimineața, la micul dejun, douăzeci de mii de ochi scoși, aduși în fața lui. Cît despre pirotehnie, ce să mai vorbim ! Le spuneam și celor de la Avignon, cu magnificul lor « Royal de Luxe » desfășurat în fața palatului papilor, că n-au șanse de concurență cu noi. Ar fi trebuit să dea foc palatului papilor, bibliotecii municipale, să ardă cărți, manuscrise, să împuște între ochi oameni și tablouri . . . (nu ajung pînă la tancuri, taburi și alți monștri ai scenografiei de război). Nu credeam să mai învăț a rîde vreodată !

Și totuși am rîs la Grenoble. Am rîs mult și chiar cu lacrimi. Iar după o săptămînă eram complet relaxată. Așa am înțeles, prin propria mea experiență, sensul terapeutic al teatrului. Mai ales cînd teatrul își propune, ca liant al construcției uriașului edificiu european al viitorului, Rîsul.

Cum a fost organizat festivalul? Pe trei secțiuni: Dimineața liceele, colegiile. Ateliere de lucru pe teme ca: « Rîsul și corpul »; « Rîsul terapeutic »; « Rîsul și viața cotidiană »; « Burlescul și formele contemporane ale comicului », « Teatrul în mediul școlar și universitar » . . . urmate de spectacole în acord cu subiectele dezbaterilor de la orele 15.00. De exemplu, dacă comunicarea era pe tema: «Aristofan, inițiatorul comicului occidental », liceul J. Jaurèes din Grenoble prezenta *Broaștele*. *Exercices de style* de Queneau s-au bucurat de două interpretări: liceul din Seyssinet și Conservatorul de artă dramatică din Luxemburg. *Cu sărutări feroce* de Gino a fost titlul spectacolului dat de « Mauvaises Herbes du Lycée — Collège du Villard — de Lens », *Defunctul* de Obaldia a fost interpretat de grupul « Coincidences » al liceului E. Mounier din Grenoble iar *Ulcica* de Plaut de liceul din Aureilhan-Tarbes.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Compania « Den Blaa Hest » din Danemarca a dat o reprezentație carnaval al bufonilor, mister cu măști și marionete

◄

Trupa franceză « Krill » a emoționat cu spectacolul *Sîngele amestecat al mării*

În cadrul întîlnirilor « Teatru și Tineret pentru Europa » a funcționat universitatea de vară care a cuprins o suită de spectacole universitare, unele dintre ele realmente remarcabile:

— Demonstrație de lucru a Școlii Superioare de marionete-Praga (Cehoslovacia);

— *Naque* de J.S. Sinisterra — grupul de teatru universitar al Facultății de litere și științe umane din Casablanca (Maroc);

— *Iwona principesa Burgundiei* de Gombrowicz, — Conservatorul de Artă dramatică din Gdansk (Polonia);

— *Ubu-Roi* de A. Jarry, — Școala de teatru din Geneva (Elveția);

— *Regele moare* de Ionesco — Teatrul « Metamorfozele »; Universitatea Veliko — Tîrnovo (Bulgaria).

În legătură cu ultimul spectacol (care s-a bucurat de mare succes și a fost jucat în ziua cînd Peter Mladenov a demisionat, astfel încît dimineața am putut vedea la televizor episodul din caseta cu tancurile iar seara spectacolul anti-totalitar cu piesa lui Ionescu) m-a impresionat un moment din discuția avută cu studenții. I-am invitat să joace în România, în schimb cu studenții Academiei de Teatru din București. Mi-au. răspuns că în primele luni sînt ocupați cu problemele politice ale țării lor, cu desăvîrșirea democrației.

Programul de conferințe din cadrul Universității de vară a fost susținut de personalități ca: Philippe Avron, cunoscutul actor, Marc Klein, profesor la Sorbona sau invitați din alte țări.

În afară de « Aristofan », temele propuse au fost: « Molière și Labiche », « Comic și creație » (cu spectacol-performanță al lui Philippe Avron), « Shakespeare: rîs și tragic », « Umor din Est, umor din Vest »; « Pirandello » (care nu s-a ținut, căci specialista italiană a avut un accident și ziua ni s-a oferit, în plus, nouă, românilor); « Rîsul european, apropiere de o sinteză » (remarcabil susținut de Marc Klein).

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Reprezentanţi ai ţării noastre au fost trei. Mirella Nedelcu-Patureau de la Centrul de Cercetări Teatrale din Paris a vorbit, cu prestanţă, despre « Ionesco şi teatrul românesc »; (Eu am pregătit un mic apendice despre Urmuz). A doua zi a fost un spectacol-lectură, în interpretarea Teatrului din Grenoble, cu piesa *Există nervi* de Marin Sorescu şi apoi toţi trei am discutat despre teatrul românesc contemporan. Domnul Fernand Garnier, directorul festivalului (şi interpretul Profesorului din piesa lui Sorescu) ne-a asigurat că a fost un real succes.

Festivalul teatrului profesionist a cuprins spectacole dintre cele mai diverse. Gala a fost asigurată de circul italian Dario Togni « Il Florilegio » — un spaţiu retro, cortul decorat stil 1900, un clown trist, filosof, acrobaţi de înaltă profesionalitate şi cele mai multe animale văzute vreodată la un circ, ne-au readus în magicul timp al copilăriei.

Spectacolul trupei « Koreja » (Italia) era intitulat *Amori* şi era o parafrază contemporană la *Trei surori* de Cehov. În topul meu a fost cel mai bun, ca noutate a viziunii şi ca travaliu actoricesc.

Philippe Avron a susţinut într-o seară la« Cour du Vieux Temple » un alt spectacol încîntător, avînd drept parteneri un tehnician şi . . . vîntul însuşi, Mistralul romantic.

Un spectacol de un amuzant rafinament al textu lui şi artei actorului a fost *Le mage Perrotin* de Dominique Lemaire, autor şi actor.

Compania « Den Blaa Hest » din Danemarca a dat, la « Cour du Vieux-Temple », o reprezentaţie carnaval al bufonilor, mister cu măşti şi marionete, univers mistic şi umoresc totodată.

Trupa franceză « Krill » a emoţionat cu spectacolul *Sîngele amestecat al mării* — ocean, violoncel şi poezie.

O performanţă extraordinară au susţinut doi mimi din Cehoslovacia, Miroslav Horacek şi Antonin Klepac în spectacolul *Crac*. Victime ale unui accident de circulaţie, internaţi într-o rezervă, la spital, doi oameni aparent obişnuiţi ne-au năucit pur şi simplu cu extraordinarul antrenament fizic şi atroce.

« Théâtre — Action » din Grenoble a prezentat *Audienţa* lui Vaclav Havel. Leszek Dlugosz, poet, actor de film, şansonetist şi pianist din Cracovia — Polonia a dat un recital, cu tristă şi fină ironie, care m-a întors în timp cu mulţi ani, în acel spaţiu inconfundabil al memoriei mele afective.

Un spectacol excelent a fost *Les enfants de la truie*, un text mitologic într-o interpretare de halucinant umor a cinci actriţe de la « Théâtre des Osses » — Elveţia.

Teatrul « Kalambur » din Polonia a actualizat piesa lui Dario Fo *Înmormîntarea patronului* ca alegorie a evenimentelor din Polonia: Solidaritatea şi grevele de la Gdansk.

« Semola Teatro » din Spania a creat un spectacol în aer liber într-un limbaj de circ, poetic şi senzual.

« Théâtre de la Citadelle » din Algeria a prezentat *Strigătul* de El Ayta, un sol de chapliniadă stil *Timpuri noi*, descifrînd o realitate socio-politică delirantă.

« Dog Troep », o trupă olandeză senzaţională, ne-a încîntat într-o seară de umor nebun, la « Cour du Vieux Temple », cu maşini şi oameni zburători.

Spectacolele de stradă şi în pieţe au fost multe. Oraşul întreg era decorat fantastic. Pietonii deveneau spectatorii şi actorii improvizaţi ai procesiunilor funambuleşti.

O mare şi liberă sărbătoare închinată bucuriei de a trăi. Primăria, oficialităţile oraşului, ale ţinutului Isère şi regiunii Rhône-Alpes, directorii festivalului — doamna Renata Scant şi domnul Fernand Garnier, ca şi ceilalţi membri ai comitetului de organizare, au fost de o ospitalitate şi o amabilitate care ne-au sporit senzaţia eufo-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

rică de bucurie deplină. Sperăm să nu pierdem capitalul de prietenie cîştigat şi să oferim pentru sezonul viitor al festivalului o prezenţă universitară şi un spectacol profesionist, poate cu o piesă de Marin Sorescu.

Ceea ce rămîne impresionant la Grenoble, în afara climatului teatral, mi se pare seriozitatea demersului educaţional, atît la nivel naţional cît şi al dialogului european, în general, şi cu Europa de Est, în special.

Grenoble. O insulă de optimism, de încredere într-un posibil viitor, într-un spaţiu purificat de violenţă, mizerie şi ură.

Grenoble. Zîmbet şi hohot de rîs — prin Artă, prin Teatru, teatrul modelator de conştiinţă şi liant al valorilor răspîndite şi ascunse pe suprafaţa bătrînului şi încercatului nostru continent.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

GEO ȘERBAN

Thalia solidarizează Europa

Pe harta mișcării teatrale contemporane, Grenoble este pe cale de a deveni un reper cu implicații tot mai largi, cu rezonanțe substanțiale. Pentru a șaptea oară consecutiv, a avut loc aici — între 6—12 iulie 1991 — Festivalul teatrului european. Cîteva date din bilanțul edițiilor anterioare pot da o ideie estimativă despre anvergura întreprinderii și despre ambițiile puse în joc de inițiatori. Așa dar, în programele stagiunilor 1985—1990 s-au perindat 74 de trupe artistice, care au susținut 195 de reprezentații, urmărite de peste 65.000 de spectatori. Statisticile comunicate oficial omit, deși ar fi fost elocvent de înregistrat și cîți actori au evoluat pe scenă; în orice caz, sînt menționate soliile artistice a 19 țări nu numai de pe continentul nostru (excepții explicabile pentru zone francofone: Coasta de fildeș, Madagascar, Algeria sau Quebec), fiind invitați pînă și mesageri din Argentina. Anul acesta au apărut la rampă 13 trupe artistice cu 15 spectacole (Teatrul «Witkiewicz» de la Zakopane a venit cu două montări), dintre care jumătate în premieră pentru publicul francez. În evidența prezențelor pe națiuni, s-au adăugat trei inedite participări: Portugalia, Bulgaria și Iugoslavia.

Dincolo de clasamente

A fost dat ultimei dintre noile sosite să furnizeze un accent în plus de suspens dramatic, din cauza incertitudinii prestației sale chiar în momentul deschiderii Festivalului. La ceremonia de inaugurare, doamna Renata Scant — sufletul întregii desfășurări, energică întruchipare a Thaliei la Grenoble, — și-a mascat greu, sub zîmbetul amfitrioanei impecabile, neliniștea față de știrile sumbre recepționate dinspre Belgrad, întrucît vedea serios periclitată îndeplinirea integrală a programului, încă din prima seară, cînd era prevăzut, între altele, spectacolul *Odyseu și fiul*, realizarea teatrului «Mladinsko» din Ljubjana. Pînă la urmă, bravii actori sloveni s-au strecurat cum au putut și au izbutit să evite drumurile blocate de absurde ostilități armate năvălite peste țara lor. Au ținut cu tot dinadinsul să vină la întîlnirea stabilită, să-și asume primejdioasa călătorie, spre a confirma, prin gestul lor de curaj și angajament total, triumful spiritului asupra împrejurărilor vitrege. Era o atitudine conformă cu însăși esența confruntărilor radicale pe care le traversează eroul epopeii grecești și în consens cu intențiile parabolice ale spectacolului. Pe canavaua faptelor legendare, scenaristul Veno Taufer a construit succesiunea sa de scene asemeni unui lanț de meditații asupra condiției omului din perspectiva avatarurilor lumii moderne. În respectul istoriei, dar fără obsesia reconstituirii arhivistice, întîmplările piesei (și ale actorilor, la rîndul lor) propun spectatorului un traseu inițiatic, contemplativ și reflexiv totodată, cu dese apeluri la scrutarea lucidă a propriilor străfunduri, unde se îngrămădesc atîtea zguduiri atroce, atîtea reziduri infernale, cu nimic inferioare imaginației homerice. Sub titlul piesei mai stă scris: «casa și lumea». Atare optică bivalentă bazată pe rețeaua interferențelor *interior—exterior*, condiționate și echilibrate reciproc, a oferit regizorului o miză stimulativă. Precedat de faima altor cîtorva puneri în scenă, ar fi fost într-adevăr păcat ca Vito Taufer să fie împiedicat a ajunge la Grenoble. Dosarul de presă consultat pe cînd anunțurile-fluturi, răspîndite în perimetrul

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Baie de absurd la *Cabaret Voltaire* (Teatrul "Witkiewicz" — Zakopane)

Festivalului, puneau în gardă pe cei interesaţi în legătură cu amînarea fortuită a reprezentaţiei *Odyseu şi fiul*, dezvăluia un palmares prestigios. Debutul şi l-a făcut la începutul anilor '80 şi ţine de o răscruce în viaţa scenei jugoslave (« new age »), după consumarea resurselor « teatrului politic » şi în plină căutare a unor modalităţi de exprimare capabile să depăşească reţetele postmoderniste. Primul său pas (cu, piesa lui W. Nigel, *Duşmanul de clasă*) tatona drumul de mijloc între Stanislawski şi Brecht. I-a succedat imediat *Nu sunt eu*, prilej de mare satisfacţie pentru critică bucuroasă să poată percepe semnele inovaţiei autoritare. Se improvizează formule adecvate: « dramaturgie pop », « teatru al imaginilor », deşi mai nimerit s-ar fi cuvenit a vorbi de explozie imagistică, amestec de realitate brută, proiecţii mitice, sugestii preluate din patrimoniul cultural universal, transcendenţă şi dorinţi sublimate, cum remarca Niko Gorsic. Mai plastic spus: Brecht convertit la parametrii lui Artaud. Rînd pe rînd, *Noaptea invitaţilor* de Weiss, *Alice în ţara minunilor* după Lewis Carroll, *Atlantida* de Filipcic, *Regele Lear* şi, în fine, *Ulysele* recent au marcat treptele stăpînirii mature şi utilizării unui arsenal original de tehnici combinatorii ce lasă toată libertatea actorului să se înscrie într-o viziune suplă şi riguroasă, în egală măsură, aulică şi ironică, invadată de asprimile cotidianului exasperant dar compensată de fertilitatea tandră a ficţiunii. Prin Taufer, a răzbătut la Grenoble mesajul unei întregi generaţii de modelatori ai scenei (Dragan Zivadinov, Branko Brezovec, Mladen Materic, Tomaz Pandur) dintr-un spaţiu spiritual în care teatrul depune strădanii de a se regenera continuu tocmai pentru a răspunde procesului similar aşteptat de la fiece ins în parte. În împrejurările date, *Ulyse şi fiul* ieşit din dubla colaborare Taufer, a căpătat amplitudini premonitorii şi preventive contra deslănţuirii militarismului roşu, dispus să împingă iarăşi lumea spre barbaria războinică, s-o prăbuşească în marasm. Poate niciun alt spectacol n-a întrunit mai entuziaste adeziuni.

Aplauzele au înlocuit la Grenoble, orice alte distincţii după cum asistenţa în sălile mai totdeauna neîncăpătoare a constituit, probabil, satisfacţia supremă a interpreţilor şi întregului corp de tehnicieni angajaţi în mecanismul fiecărui spectacol, care îşi vedeau, astfel, răsplătită truda. Nu s-au stabilit clasamente, cel mult o ordine a preferinţelor, fără să presupună neapărat inhibante ierarhii valorice. A fost loc pentru genurile cele mai variate, deci şi pentru mulţumirea unor gusturi prolific diversificate. Important era ca, indiferent de înclinaţiile către un stil sau altul, să nu se coboare ştacheta exigenţelor profesionale, nici cînd scena s-a găsit abandonată în favoarea străzii, unde improvizaţia, spontaneitatea aveau întîiul cuvînt.

Pentru stradă au optat grupuri teatrale din Spania, Italia, Cehoslovacia diferenţiindu-se precis între ele. Echipa originară din Valencia, care îşi spune « Xarxa », s-a înfăţişat cu un « spectacol pirotehnic » de noapte. Epitetul « exploziv » rezumă perfect contribuţia sa specifică. Parcul unui cartier nou al oraşului a părut literal-

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Pe calul de cîrpă al pseudo-măreţiei, Ubu şi consoarta (N.A.D.A. — Teatrul Grenoble)

mente supus asaltului: actorii ambulanţi, pierduţi în mulţimea de curioşi atraşi de zarva vocilor şi a instrumentelor de percuţie, abia dacă mai puteau fi localizaţi după punctul de pornire a jerbelor de artificii. Spintecau văzduhul săgeţi luminoase, galbene, verzi, roşii, care, în înalt, proliferau în coroane arborescente ori n cercuri concentrice şi ciorchini multicolori, pentru a se întoarce, ca ofrandă, peste capetele încîntate, uimite, molipsite de frenezia exuberantă. Era pricepere, era hazard în mînuirea seducătoarelor focuri bengalice? Din amîndouă cîte ceva, cu siguranţă. Dacă traiectoriile luminiscente presupuneau calcul, abilitate, exerciţiu bine asimilat, în schimb jocurile de umbre ivite fantastic pe faţadele de beton închipuiau o norocoasă sarabandă. Printre blocurile impetuoase, geometrii citadine metodic distribuite, impresia de « kermesă » populară a dominat. Autentica sevă a « nopţii magice » puţini o vor fi bănuit, aromele ei evocatoare de demoni şi ritualuri cîmpeneşti din negura vremurilor aproape că nici nu s-au mai sesizat.

Tot sub cerul liber şi deasemeni în decor nocturn au evoluat « rebelii », grup constituit la Pilsen în urmă cu douăzeci de ani, timp suficient unei cariere teatrale, consacrate sub titulatura « Muşchetarii Boemiei ». Specialitatea dobîndită este « capa şi spada », de care se folosesc în arenă nu atît cu falá cît cu jovialitate. Jocul lor ori, mai de grabă, *joaca* are neaparat în centru confruntarea dintre buni şi răi. Un cavaler fără prihană îi urmăreşte pe răpitorii fetei iubite, la rîndul ei zălogită altui amor ipotetic. Scheme îndelung uzate, parade cascadoreşti fără riscuri evidente, zăngănit asurzitor de pinteni şi de săbii facil încrucişate întorc aventura spre burlesc. Copiii, în număr covîrşitor pe treptele amfiteatrului improvizat sub bătrîni copaci, îşi trăiesc aevea visele teribiliste. Celor mari, le rămîne să se « copilărească » dacă mai pot; dacă nu, să se înduioşeze de dorul inocenţei uitate. În rest, flăcăi trăzniţi, fetişcane ochioase şi un romantic bidiviu, gata să mănînce jăratec, sau, tot atît de bine, să intre în pielea Rosinantei. Umbra lui Sancho Panza plutea pe-aproape, — martor neputincios al utopiei rămase în faşe, — buimăcit de absenţa stăpînului, fiindcă ar fi avut cîte ceva de pus la punct în materie de îndrăzneală şi inventivitate. « Rebelilor » n-ai de ce le pretinde să-şi păstreze măsura: dimpotrivă, să decidă *cum* să şi-o piardă. Cu humor, înainte de toate.

Cum vara era în toi iar serile plăcute, îmbietoare, s-au mai găsit amatori să mute scena afară şi să exploateze animaţia străzii, procentul sigur de gură cască, fluxul diminuat al circulaţiei, în beneficiul teatralizării imprevizibile. Pe fundalul impregnat de istorie al pieţii Sfîntului Andrei, sub ocrotirea Colegialei cu clopotniţa sa crenelată, avîntată ca o săgeată spre înalt încă de la finele secolului XIII, în preajma nobilei arhitecturi gotice şi renascentiste a vehiculului palat de justiţie, două trupe italieneşti s-au întrecut în experimente de factură avangardistă. Scontate efecte de şoc obţinute cu mijloace derizorii, cam aşa s-ar putea rezuma acţiunea protagoniştilor. Cei de la « Teatrul în zbor » şi-au arogat sarcina extraordinară de a

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Ritualul orgolios al vizualității sub egida „Teatrului tăcerii" (Bergamo)

produce senzația desprinderii de sol, dotați doar cu cele mai fragil-imaginabile ustensile confecționate ad-hoc. Transferul iluziei spera, pe undeva, să tragă foloase din sugestia apropierilor insolite între scrupulul științific impus reveriei de Leonardo da Vinci și sarcasmul artistic al unui Duchamp. Nu mai puțin incitant, în contrast cu precaritatea înzestrărilor materiale puse la contribuție, au procedat confrații lor de la Bergamo (« Teatrul tăceri »), inspirați de o scriere a lui Cesar Pavese. Văruiți din creștet pînă-n tălpi, acoperiți de o crustă albă, inclusiv pe fețe, de unde straniul aer de fantome ale nopții, la marginea bătrînelor ziduri, mai bizare încă, datorită bicicletelor cărate inutil, așișderi albe, strident umile pe lîngă limuzinele parcate la marginea trotuarului ori înaintînd prudent pe stradelele altui ev. Albeața îmbrăcăminții, — dacă n-ar fi fost prea eterogenă: colanți, treninguri, salopete, rochii-halat, blugi — aducea cumva cu austeritatea ținutei dominicanilor. Ostentația măștilor împiedică însă, posibila confuzie cu tagma prelaților. Totuși, simplificarea și uniformitatea înfățișării, puținătatea gesturilor, moliciunea mișcării generale, parcă în taină, aducea a sacerdoțiu. Se mai întîmpla ceva enigmatic în cuprinsul acestui spectacol, înscris în agenda Festivalului cu titulatura *Figurații*. Statui cretoase, în ton și pe dimensiunea actorilor, ațineau calea cîrdului de spectatori, derutați la prima vedere de aspectul natural, de pozițiile perfect omenești. Dilemă elocventă pentru performanța regizorală (Luigi Pezotti): sculpturile deghizate stăteau să vorbească, pe cînd făpturile, în carusel hieratic, împrumutau intangibilități sculpturale. Rezultat memorabil: ritualul orgolios al vizualității.

« Invaziei » italienești la Grenoble i-a conferit meritata notorietate, patru seri la rînd, în ambianța de atelier a unei săli de numai 60 de locuri, cinci actori și cu regizorul, șase, -membri din componența Teatrului « Koreja », pentru a doua oară consecutiv pe afișul Festivalului. În ediția trecută, au recoltat elogii grație unei adaptări după Cehov (*Iubiri*, cu ecouri pozitive și în urma unui turneu bucureștean). Acum, au excelat într-o adaptare după *Woyzeck* de Büchner, interpretat în cheie proprie, a cărei notă dominantă e specificată din titlu: *Refractarii*. Coordonatele tramei sînt cele cunoscute: amestec de patimi, injustiție, dragoste, gelozie, desfrîu, ură, ultragiu și fatalitate, primitivitate soldățească, perversitate feminină, cupiditate, arivism și restul păcatelor izvorîte din dezlănțuirea simțurilor cu consecința lor, durerea umilitoare dar și purificatoare, înjositoare și înălțătoare, capcană a iadului și poartă spre sferele poeziei. Salvatore Tramacere, regizorul, a rezumat totul în zece tablouri, bazîndu-se la limită pe text, lăsînd bogăția de sensuri în seama jocului actoricesc. Rostirea interpreților e minimă, măsura și-o dau în excelenta folosire a limbajului corporal, mozaic de balet și mimică. Ei sînt de două ori « refractari »: față de convenționalismul moral și corupția oportunistă, cum le-o cere partitura, dar și artistic, față de rutină, poncif, platitudine, cum le impune severitatea meșteșugului asumat.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Confruntări în registrul major

Noţiunea « meşteşugului » are acoperirea sa superioară în cazul Festivalului de la Grenoble, preponderent conceput pe structura laboratorului, apt să mijlocească trecerea în revistă, repertorierea, an de an, a iniţiativelor colective relevante la scară naţională, cunoaşterea pe viu şi transmiterea mai departe a rezultatelor muncii de echipă cu bătaie lungă. Teatrele tip « atelier » au fost majoritare, venite de alături, de la Aix-en-Provence, de la Aradeo (regiunea italiană Salento), precum « Koreja », sau din extremităţi ale continentului, de la Sofia (« Apollonia »), de pe meleagurile sudice portugheze (« La Comuna ») ca şi din borealele ţinuturi poloneze (ansamblul de pantomimă Olsztyn). A predominat atmosfera « de lucru », de întîlnire între practicieni sau pătimaşii aceleaşi meserii, dornici să împărtăşească experienţă, să « se arate » în articularea actului creator. S-a jucat, de aceea, nu numai fără crispare, fără ifose, fără trufia « harului » tainic, relaxat (chiar *prea* destins pe alocuri), ci efectiv cu cărţile pe masă, deschis, la vedere. Un spectacol « greu », ca *Doctor Faustus* (după Marlowe) al celor de la Zacopane, s-a desfăşurat pe un ring, care permitea rotirea actorilor, fie prin retrageri cel mult dedesubt (pentru rectificări de ţinută), fie printr-un du-te vin-o permanent în mijlocul spectatorilor. De altminteri, savantul-vraci şi însuşi Mefisto îşi începeau rolul încă de la intrare, pînă să se îngăduie accesul în sală, întreţinîndu-se familiar cu publicul şi alternînd dialogul cu scurte demonstraţii de virtuozitate fizică, un fel de « încălziri » înaintea suirii pe podium. Şi bulgarii şi-au întîmpinat spectatorii de la uşă. Mai întîi, i-au obligat să se înghesuie ca sardelele în holul strîmt al « Teatrului 145 », gazda acelei seri, să se mire pentru ce le este oprită pătrunderea înăuntru, să ajungă la iritare şi vociferări. Numai cînd vacarmul s-a intensificat suficient, a apărut — *Deus ex machina* — regizorul « tevaturii » în persoană, în frac şi joben, ca un lord sau ca un prestigitator de clasă, sigur pe resursele sale magnetice. A parcurs suveran mulţimea masată, căutîndu-şi locul potrivit de unde să se adreseze dominator; în lipsa a ceva mai adecvat, a ales, în faţa clădirii, balustrada refugiului de la staţia de tramvai. Avantaj evident: întîmplătorii trecători s-au oprit din drum, capete curioase au apărut pe la ferestri şi balcoane, din cîteva prăvălii de vis-à-vis au ieşit cumpărători laolaltă cu vînzătorii, intrigaţi de ce se întîmplă. Surpriza, situaţia inedită, ţinuta simandicoasă a vorbitorului picat parcă din lună conţinea prea mult humor pentru a nu scoate lumea din inerţie. Auditoriul s-a trezit, astfel, pe neaşteptate în spectacol, deşi el n-avea să fie deloc oarecare petrecere. Piesa jucată sub bagheta regizorală a lui Boico Bogdanov, *Elisabetha Bamm*, dezvolta premizele unui text din 1927, datorat rusului Darmit Harms, prea puţin cunoscut, deoarece s-a numărat printre victimele gulogului stalinist. Combinaţia de şarjă şi lirism din prologul improvizat vroia doar să facă suportabile ecourile dramei ilustrate de nefericitul autor; destinul uman, curmat brutal, prefigura în sine un avertisment pentru eventualitatea altor tentative sinistru-totalitare cu implacabilul cortegiu de torţionarism, oprimare şi sufocare a conştiinţelor, împietrirea sufletelor, şi, în consecinţă, a zîmbetului pe buze. Rîsul sănătos, terapeutic s-a aflat la mare preţ pe majoritatea scenelor Festivalului, la scara tuturor posibilităţilor sale de propagare, de la truculenţa amuzantă la ironia corosivă. Gagul, parodia gestică, paradoxul verbal, băşcălia şi luarea subţire în răspăr au nutrit copios comedia teatrului de buzunar TEB din Belgia (*Les Videurs*), plină de trimiteri la păcatele unei societăţi căreia e stenic să i se aşeze oglinda în faţă, din cînd în cînd. Depinde strict de inteligenţa mînuitorilor ca efectul să fie cel scontat şi să nu jignească. Patru actori au umplut sala de bună dispoziţie spirituală. Doar patru, dar de o mobilitate îndrăcită, de o inepuizabilă vervă,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

vorbind din priviri, din mîini şi, mai ales, meticulos sincronizaţi, încît fiecare reprezenta partea unui tot omogen, în fină armonie. Dinamismul lor contagios a datorat nu puţin elementelor preluate din zestrea tradiţională a cabaretului.

Directorul de scenă Andrezy Dziuk şi directorul muzical Jerzy Chruscinski de la Teatrul «Witkiewicz» s-au asociat pentru a omagia chiar cabaretul în funcţia sa oricînd actuală de fecund filon al insurecţiei artistice. În acest scop, s-au folosit de firma ilustrului *Cabaret Voltaire* (sediul mişcării iconoclaste Dada, în Zürich-ul anilor 1916—1919), reluată pentru sonoritate istorică, pretext publicitar, destul de aproximativ evocat. Abia dacă un text de Tristan Tzara trimitea în epocă. Cele mai multe dintre fragmentele literare sudate după tehnica colajului în ţesătura scenaristului cel nou sînt de mai tîrziu: însuşi Eluard, însuşi Picasso pentru a nu mai pomeni sugestiile de provenienţă ionesciană (frînturi discrete, « des miettes » culese de la festinul *Scaunelor* şi al *Cîntăreţei chele*). În fond, secvenţele converg spre o imaginară « şedinţă » în manieră dadaisto-suprarealistă, o baie de absurd (la un moment dat, actorii şi nimeresc într-o cadă), sarcastic, hohotitor, enormă tiflă caricaturală întoarsă vieţii corupte de prejudecăţi, regulilor impuse, abrutizante. Obtuzităţilor conservatoare, meschinăriilor oportuniste li se replică printr-o deslănţuire de spontaneitate vitală superb orchestrată. Aparentul ilogism are în vedere refuzul automatismelor uniformizatoare, blazărilor paralizante, constrîngerilor consacrate prin uz, în folosul afirmării potenţialului de energii autentice, nepervertite moral, sustrase şablonului social. Intim conectaţi acestui flux de semnificaţii, excelente « vase comunicante », actorii sînt laolaltă acrobaţi, muzicanţi, bufoni şi poeţi. Recordul de precizie în nuanţe şi sensibilitate îl stabileşte Dorota Ficoń în stare să ridice temperatura asistenţei pînă la extaz, îngăduindu-şi să stea nudă sub reflectoare minute la rînd, fără pic de obscenitate. Este momentul de vîrf al unei plasticităţi studiate, evidente tablou după tablou dealungul spectacolului, vegheat de voluptatea formelor, a volumelor şi combinaţiilor cromatice ori numai sobrelor alternanţe alb-negru. Sub acest raport, ne-am putea mira că n-au fost absorbite rememorări din recuzita cîndva cotată în ambianţa din Spiegelgasse, unde patronul se cheama Hugo Ball: gustul măştilor practicat de Marcel Janco, costumaţia cu valori retro a lui Emmy Hennings ca şi cea confecţionată de Sophie Tauber şi Jean Arp, corpuri geometrice din aliaje fistichii de cîrpă, carton şi tablă.

Încă o bornă de hotar a mai trebuit trecută pentru a intra în zona grotescului, unde, — de peste un veac —, domneşte autoritar Ubu, personajul lui Alfred Jarry, reînviat la Grenoble într-o adaptare semnată Guilhem Pellegrin, în concepţia scenică a lui Babette Masson, cuplu care şi-a luat deasemenea sarcina interpretării rolurilor titulare. A fost altceva decît înfumuratul autocrat « rege » Ubu, iniţial destinat marionetelor. Adaptarea a părut să uzeze, măcar parţial, şi de celelalte ipostaze ale eroului (în completările tîrzii, mai puţin convingătoare, de « înlănţuit » şi « încornorat ») ceea ce i-a agravat apartenenţa burgheză. În locul pretenţiilor maniacale militaristo-belicoase (deşi nu abandonate definitiv), de astă dată erau expuse deriziunii platitudinea snobă, ridicolul cupidităţii, grobianismul falsului lustru, parvenitismul lamentabil. În general, acida radiografiere a comportamentelor pecetluite cu semnul *pseudo*: pseudo-avuţie, pseudo-rafinament, pseudo-existenţă. Îngrădiţi de multiple limite (practic se învîrt invariabil în jurul mesei dominate de o oribilă fructieră încărcată butaforic), şi el şi ea străbat carnavalesc, într-o pseudo-veselie, pustiul urîtului, nesfîrşit în preajma lor, reflex al catastrofalului vid lăuntric. O viaţă de pseudo-familie, trucată, asemeni pelerinei în care Ubu se înfăşoară fudul şi care, de fapt, servea drept faţă de masă. Impostura ridicată la rang de blazon. Irevocabilă aberaţie a vulgarităţii. Partitura a impus actorilor gre-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

le eforturi: să se bălăcească în mlaştină şi să afişeze, candizi, bonomă satisfacţie. Explicabil de ce, în final, publicul era în picioare.

Într-o alternanţă judicios echilibrată de tonuri şi modalităţi, Festivalul a îngăduit confruntarea, deopotrivă, şi a tendinţelor care mizează pe simţul dramei umane ridicate la rang de simbol, invitînd la interiorizare şi reflexivitate. Articulate astfel, s-au putut distinge cîteva surse de emoţie artistică tensionată, în registre complementare. Portughezii companiei « La Comuna » au acordat prioritate naraţiunii « realiste » (*Străinul în casă*, istorie a avatarurilor unui imigrant în metropolă), tradusă scenic extrem de flexibil, lăsînd interpreţilor mînă liberă să împingă mobilitatea spre agitaţia burlescă, distonantă cu tema lor proriu-zisă. Polonezii din Olsztyn (trupa de pantomimă, sub bagheta lui Eugeniusz Ozga) au oficiat în amvonul purităţii « idealiste », preocupaţi de condensarea sensurilor cu parcimonioasă desfăşurare de mijloace. Unduiri de trupuri, în valuri lente, de-a lungul scenei, închipuiau incoruptibila, lunecătoarea curgere a vieţii; « călătorie interminabilă », spune realizatorul spectacolului-balet, în lapidare explicaţii de program, « peregrinare eternă a omului, hărăzit cînd salvării, cînd damnării ». Un « labirint » al corpurilor învăluite în străvezii eşarfe lăptoase, ca zorii tuturor aşteptărilor, solemn orchestrate, în urcuşuri şi prăbuşiri neîncetate. Spectatorul, la rîndu-i, peregrinează între mit şi realitate: de la porţile palatului regelui cretan, din tărîmul Minotaurului, pînă sub nefastul zid al Berlinului, deunăzi abia prăbuşit prin decizia europenilor de a găsi drumul comunicării în libertate şi comuniune fertilă. Între timp, pe fundalul scenei, proiectoarele luminau secvenţe din inscripţiile şi desenele de-acum celebre în toată lumea, din care o serie a reprodus şi « Secolul 20 » cu un număr în urmă.

Accente grave de oratoriu au inspirat scriitorului grenoblez Fernand Garnier, file din cronica mişcării locale a rezistenţei anti-naziste, în poema-teatrală *Marie Reynoard*, pusă în scenă şi interpretată de Renata Scant. Pe o stradă vecină cu sediul teatrului unde avea loc spectacolul, trecătorul întîlneşte chiar un muzeu memorial dedicat jertfelor numeroase căzute în regiune împotriva ocupanţilor hitlerişti (suntem nu departe de Vercors, Chambéry şi alte locuri tainice din munţi, intrate în conştiinţe aproape ca referinţe epopeice). Sobră, actriţa pare în rol o vestală a templului antic. Pentru reconstituirea biografiei eroinei, ea pune în rostirea discursului tragic suavităţi liturgice. Mîndria, răzvrătirea, îndîrjirea — discret-traduse în registru liric graţie versurilor de fluiditate eluardiană, — împrumută aura imnului întru amintirea celor ce şi-au dat viaţa pentru a restitui semenilor dreptul să trăiască la adăpost de barbaria agresivităţii militariste şi de ruşinea prigonirii şovine. Treptat, chipul actriţei căpăta pregnanţa efigiei clasice, senină, iluminată lăuntric de flacăra credinţei trecute prin filtrul suferinţei şi animată de certitudini morale justiţiare, călite în asumarea riscului suprem.

Acţiuni paralele — rezultate convergente

Serile, rezervate reprezentaţiilor teatrale (în serii, distribuite pe cîte şase, şapte şi chiar opt scene din zestrea surprinzător de bogată a oraşului), au fost precedate, dimineaţa şi după-amiaza, de întîlniri, lecturi publice, schimburi de opinii, avînd un unic numitor comun: conjugarea şi intensificarea conlucrării profesionale la nivel continental. Potrivit unei practici consolidate în ediţii anterioare ale Festivalului, a funcţionat şi de data aceasta, în anexă, o « universitate de vară » deschisă tinerilor interesaţi de arta teatrală, dornici să îşi verifice eventualele aptitudini în acţiune, la rampă şi, totodată, să analizeze împreună statutul teatrului de azi, dar, mai ales, al celui de mîine, în perspectiva preconizatei extinderi a Comunităţii Europene. Pînă una alta, s-a remarcat reconfortanta infuzie de exuberanţă adusă

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

de cohortele de fete şi băieţi în sălile de spectacol şi în afara lor, în deosebi în perimetrul pieţei « Notre-Dame », unde fusese instalat pentru circumstanţă un podium acoperit original (« chapiteau »), destinat solicitărilor aferente: casă de bilete, birou de informaţii, spaţiu pentru conferinţe de presă ori expoziţii de carte dar, mai bine încă, pentru animate symposioane prelungite în agape dincolo de miezul nopţii. Atmosfera era imediat colorată de verva contagioasă a « combatanţilor » amestecaţi, fără distincţie, într-o simpatică babilonie lingvistică. Un amestec al limbilor prolific concertat de voinţa edificării reciproce asupra valorilor structurale intrate în simbioza limbajului teatral modern, precum şi asupra căilor de a-i spori :upleţea prin contribuţia tuturor. De altminteri, toţi purtau — şi *purtam* — la rever, în semn de recunoaştere a apartenenţei la numeroasa familie alcătuită ad-hoc, fie ecusonul alb (pentru cursanţi), fie cel roşu (pentru invitaţi), cu vesela mască actoricească dedesubtul parolei convenite să parafeze, în toate articulaţiile sale, actuala convocare la Grenoble — *Toc ! Toc ! Toc !*

La prima vedere, pe en-têt-ul invitaţiei primite la Bucureşti, n-am ştiut ce sens să atribui laconicei embleme, fiind tentat, mai curînd, s-o asimilez unei şarje şugubeţe. Numai după ce m-a întîmpinat, imprimată pe mari panouri, la coborîrea în gara Grenoble şi la intersecţii, străjuind autoritar urbea, m-am simţit îndemnat să acord alt credit intreitei aluzii la loviturile de gong care vestesc, pretutindeni, ridicarea cortinei. Devenea limpede că repetata bătaie a gongului viza un cumul de intenţii, coordonate pe mai multe planuri, pentru atenuarea efectelor nefaste moştenite din deceniile cît au durat politica izolaţionistă şi opacitatea doctrinară concretizate în dura cortină de fier... În chip special, organizatorii Festivalului au ţinut să marcheze transformările intervenite odată cu apusul hegemonismului sovietic. Un colocviu pe tema « Identităţi artistice şi rezistenţă » a adus la masa dezbaterilor oameni de teatru din Polonia, Cehoslovacia, Bulgaria, România, posesori ai unor experienţe semnificative pentru înverşunarea cu care scena şi slujitorii săi au izbutit să se sustragă uniformizării forţate din vremea aberantei cenzuri totalitare. Din păcate, pe cît de convingătoare au fost expunerile vorbitorilor în ce priveşte triumful teatrului asupra puterii centralizatoare, şabloanelor pe atît de descurajate au părut cînd s-au referit la noile perspective, pe principii autonomiste. Pentru un moment cel puţin, concurenţa de piaţă pare să producă mai multe dificultăţi decît stimulente. Fără a întoarce spatele încurcatelor probleme economice, optimismul rămîne în vigoare, alimentat de inepuizabila varietate a jocului actoricesc şi de tezaurul de texte dramatice contemporane în măsură să asigure substanţă scenei. Dintre reperele de referinţă numite, am reţinut pe Havel, pe Kantor, pe Liudmila Petruşevskaia (simpatică prezenţă personală) iar, în ce ne priveşte, pe Lucian Pintilie, pe Ciulei, pe Andrei Şerban, ca şi pe dramaturgul tînăr, Matei Vişniec. Aşteptăm, evident, saltul cînd să fim programaţi în suita spectacolelor, la lumina elocventă a reflectoarelor.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CARNET
CARNET
CARNET
CARNET

IOANA IERONIM

Piaţa comună a spiritului

Diviziunea Europei a durat vreo jumătate de secol şi e greu de spus cîtă vreme va trece pînă cînd se vor fi redresat cel puţin în parte consecinţele unei asemenea rupturi. Fiindcă, deşi creat artificial, hotarul Cortinei de fier a avut consecinţe atît de brutal concrete.

Pentru a răspunde la nevoia de a contracara prăpastia de dezvoltare între Estul şi Vestul european, s-au creat, după cum bine se ştie, o serie de organisme şi mijloace care să ajute la restabilirea, la însănătoşirea comunicării dintre aceste lumi printr-o nouă şi necesară cunoaştere reciprocă.

Sens în care activează, din 1986, *Central & East European Publishing Project*, cu sediul la Oxford, fundaţie menită să sprijine domeniul tipăriturilor. Comitetul director e format din personalităţi de înalt prestigiu, specialişti în ştiinţe sociale, istorie, cultură, personaje cheie în organisme culturale internaţionale şi conoscători avizaţi ai fenomenenlor din partea de răsărit a Europei. Unii dintre aceştia au publicat volume esenţiale de analiză dedicate istoriei recente.

Preşedintele fundaţiei este Sir Ralph Dahrendorf, decan al Colegiului St. Antony din Oxford şi şef al importantului Centru de Studii Europene din aceeaşi localitate. Dintre membrii comitetului director vom menţiona pe François Furet, Timothy Garton Ash, Raymond Georis.

Atenţia fundaţiei se împarte în cîteva direcţii majore: traducerile de literatură de bună calitate din Vest în ţările eliberate din chingile comunismului — cu accent pe genurile care pot fi de ajutor în compensarea vidului de idei şi de profesionalism, în gîndirea socio-politică etc.; apoi traducerea literaturii semnificative din ţările din centrul şi estul european în limbi de mare circulaţie, pentru ca valorile acestei zone să participe cu adevărat la circuitul universal; într-un sens cît mai concret, ajutor acordat instituţiilor culturale (edituri, periodice) care au dificultăţi materiale deosebite în perioada de tranziţie spre economia de piaţă — şi care produc literatură de bună ţinută culturală şi de idei.

Fundaţia îşi doreşte să contribuie, pe cît îi stă în putinţă, la atenuarea şocului post-totalitar în domeniul cuvîntului scris: o sufocare a culturii ar putea avea conse-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cinţe incalculabile pentru toată lumea. Această instituţie deschisă estului european e gata să-şi împărtăşească experienţa şi cunoaşterea dobîndite printr-un efort sistematic şi mereu deschis, fără a avea, în acelaşi timp, impresia că poate « da lecţii ». Modalităţile de realizare a acestui deziderat: colocvii, ateliere, colaborare pe ramuri profesionale specifice ş.a.

Unul dintre proiectele cristalizate pentru viitorul cît mai apropiat se leagă de selecţia şi traducerea unui corpus semnificativ din literaturile europene de răsărit — în condiţii de înalt profesionalism şi cu un aparat de comentarii care să facă materia respectivă perceptibilă publicului apusean la justa ei valoare.

Fundaţia este pregătită să sprijine proiecte de traducere bazate pe argumente de calitate la toate nivelele operaţiunii.

Să adăugăm că există un interes deosebit faţă de cultura românească, datorat şi slabei ei reprezentări dincolo de graniţele ţării, pînă în clipa de faţă.

Ca dovadă a interesului activ pentru România, doamna Sally Laird, directoarea acestui Central & East European Publishing Project, ne-a vizitat ţara de două ori după 1989, pentru a lua cunoştinţă de situaţia efectivă a producţiei de carte şi de presă literară. Prezenţa domniei sale printre noi ne-a dat măsura seriozităţii, modestiei, experienţei şi comprehensiunii simpatetice în spiritul cărora lucrează centrul de la Oxford. Efortul lor se îndreaptă spre înţelegerea şi pe cît posibil redresarea spiritualităţii europene fracturate. Nu putem să nu salutăm cu bucurie acest semn de solidaritate integratoare.

Precizare pentru abonaţii pe anii 1989—1990: întrucît numerele acestui interval de timp apar în 1992, pentru echilibrarea costurilor la vechile abonamente sîntem nevoiţi să renumerotăm fiecare apariţie pînă în 1990. Astfel, acest număr (337—339), apărut în februarie 1992, este notat 1—6/1989.

Corectura: LIDA IGIROŞIANU

Tipărit la ARTA GRAFICĂ S.A.

IMPRIMERIE EDITURA LIBRĂRIE ARTA GRAFICĂ

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PREZENTAREA ARTISTICĂ
DOINA DUMITRESCU

PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI

Secolul 20

NR. 1-6/1989
(DATA APARIȚIEI: FEBRUARIE 1992)
REDACȚIA: CALEA VICTORIEI 115
TEL. 50.64.35
ADMINISTRAȚIA: CALEA VICTORIEI 133
TEL. 50.74.96
BUCUREȘTI

Lei 175

43 804

@Asociația Ziariștilor Independenți din România